FP

PAPELES DE SON ARMADANS

Año III Tomo X. Núm. XXX

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Temas tradicionales

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

Miguel Enguídanos: *Imaginación y evasión en los cuentos de Jorge Luis Borges.*

Alberto Sartoris: *Forma y materia exactas de Antonio Cumella.*

EL HONDERO

Dionisio Ridruejo: *Mensaje a Azorín, en su generación.*

José Manuel Caballero Bonald: *Las horas muertas.*

EL BANDO DE LOS ÁNGELES

Juan Eduardo Cirlot: *Carlos Planell, Tábara y otros pintores.*

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

Manuel Altolaguirre: *El caballo griego.* Sofía Noel: *El abrazo.*

• • •

TRIBUNAL DEL VIENTO

• •

LA ATALAYA Y EL MAPA

•

Índice del tomo X

UNIVERSIT
OF MICHIGA

OCT 25 195

PERIODICAL
READING RO

Madrid - Palma de Mallorca

Setiembre, mcmlviii

LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *XXX.*

Madrid - Palma de Mallorca

Setiembre, MCMLVIII

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado Vilaseca, numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

Depósito Legal. P. M. 7. - 1958.

Imprenta Mossèn Alcover. - Calatrava, 68. - Palma de Mallorca

PAPELES DE SON ARMADANS

Año III Tomo X. Núm. XXX

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Temas tradicionales

Setiembre –el verano ya casi a la espalda– es buen mes para reflexionar, con los últimos calores, sobre el incierto naipe de los temas tradicionales, de nuestros ulcerados temas tradicionales y nacionales, aquellos que –como los mandamientos de la ley divina, aunque por senda dispar– también pudieran resumirse en dos: la pobreza y la holgazanería. Y aun en otros dos: la ignorancia y la envidia. Y, coronándolos, la sucia bandera de Caín tremolando al viento.

El editorialista quisiera para sí la dulce y suavísima y enamorada pluma de San Juan de la Cruz (también la pluma cauta y fúlgida de fray Luis de León) para poder cantar, en tenue verso cabal y estremecido, los gozos de la pobreza honesta y de la aplicación, las alegrías de la pura ignorancia y de la caridad.

En la moneda de los mudables bienes terrenales, no es la riqueza el haz y el envés, la pobreza. En la medalla de las efímeras ganancias materiales, es tan pobre la cara como pobre es la cruz: San Francisco de

Asís fue pobre, convencida y honestamente pobre; también lo fuera, aunque descreído y abyecto, aquel hombre malo del que don Antonio el Bueno nos cuenta que es

capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
esclava de los siete pecados capitales.

Y este hombre pobre y malo y aquel otro, tan pobre como bueno, nada –sino es que los dos son hombres– tienen que ver. Y a las claras resulta que la pobreza del uno adorna praderas diferentes, muy diferentes, al yermo erial que la del otro pinta.

No es rico –quede claro– el abundante sino el convencido: no el hombre que guarda los caudales –esa minucia– sino aquel otro que custodia el singular tesoro de su inabdicable y jamás pringada conciencia. Que el hombre rico sin convicción –se viene diciendo– es pobre como la más pobre rata y, para Bernard Shaw, más peligroso que la mujer pobre sin castidad.

Pobreza es voz que significa dos cosas, una buena y mala –y aun peor– la otra. Hay una pobreza-dulce bienaventuranza y otra pobreza-amarga maldición. De aquélla habla el Evangelio y de esta otra, el poeta cuando con dolor canta («Por tierras de España») al pobre maldito, al pobre que siempre es pobre –como pobre es aquel rico sin convencer– porque ignora la sosegada y noble noción de la riqueza:

Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza,
guarda su presa y llora la que el vecino alcanza.

Miguel de Unamuno, por el 1900, escribió unas sagaces palabras tan ricas en dolor como en verdad: «Es un terrible círculo vicioso el de nuestra pobreza engendrando holgazanería, y nuestra holgazanería engendrando pobreza». En el parvo menú español, la ignara y pobre pescadilla que se muerde la cola de la holganza con la desdibujada boca de la envidia, es el plato del día. Y lo que es peor: el plato con el que a diario nos conformamos los españoles.

Nada importa si fue antes el huevo que la gallina o al revés. Sí, en cambio, nos convendría saber si estos lodos vinieron de aquellos polvos y cuál fue el viento inoportuno que levantó la atroz y cegadora tolvanera.

El español es pobre por holgazán y holgazán por pobre. Quizás no fuera descabellado el suponer que el español es, al mismo tiempo, pobre por ignorante (e ignorante por pobre) y envidioso por holgazán que, a fuerza de holgar, vuelve y se refugia, una y otra vez, en el siempre seguro –aunque tenebroso– puerto de la envidia.

(El editorialista quisiera salvar –tal como hizo con la pobreza honesta– el ángulo salvable que la ignorancia, como todo menos la envidia, tiene. Hay una ignorancia angélica, la del enamorado, y una holganza creadora, la del poeta; ninguna de las dos –es claro– se entiende como un mal, sino al revés. Para ellas –que hoy quedan un tanto a un lado del camino– se pedían, poco atrás, las plumas de San Juan y de fray Luis, que fueron enamorados y poetas.)

Entre aquellos cuatro puntos cardinales y sople de donde sople el viento, el español se esteriliza y agosta –también se desmaya– en su venenosillo trotar de ciego que va repartiendo palos a diestro y siniestro.

La maléfica y férrea rosa de los vientos que constriñe al español en su nada glorioso vagabundaje actual, por algún lado habrá de romperse. Elíjase por cada cual –que todos son buenos para ser rotos en pedazos– el aro que mejor se acomode al claro espejo de la más honesta vocación de cada cual. Pero elíjase. Y, a renglón seguido, rómpase sin piedad.

El poeta, cuando habló de los hombres –de unos determinados hombres–, pensó que, en su soberbia, despreciaban todo lo que ignoraban. Del español empecinado en respirar el raro aire que constriñen aquellos cuatro siniestros mojones que se nombraron, pudiera decirse, dando actualidad al pensamiento del poeta, que desprecia todo cuanto ignora e ignora casi todo cuanto existe y acontece.

Pero de los vidrios rotos de su ignorar, el español –aunque pagano– no es culpable. Jorge Guillén tiene un «trébol» sin desperdicio, tres versos que, para la ocasión, vienen pintiparados:

Si te asientas, superior,
Encima de mi pecado,
¿Quién es el más pecador?

A Séneca le importaba distinguir entre el que no sabe y el que no quiere pecar: entre quien no sabe nada, ni aun pecar, y peca sin saber y también, probablemente, a su pesar, y quien no quiere, pase lo que pase, ser y sentirse pecador. Aunque, a veces, peque sin querer, que es la más disculpable forma del pecado.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

MIGUEL ENGUÍDANOS:

Imaginación y evasión en los cuentos de Jorge Luis Borges

•

ALBERTO SARTORIS:

Forma y materia exactas de Antonio Cumella

Imaginación y evasión en los cuentos de Jorge Luis Borges

Hace unos años el nombre de Jorge Luis Borges se asociaba casi exclusivamente al grupo «ultraísta» de Buenos Aires. Todavía en fecha muy reciente solía aparecer en antologías y manuales de la literatura hispanoamericana formando en las aguerridas filas de los poetas de vanguardia. No era raro ver su nombre junto a los del chileno Huidobro, el mejicano Maples Arce, y los demás campeones del verso y la imagen libres. Sus versos, hechos según declaración propia, de «...aventuras espirituales... y por enfilamiento de imágenes» apuntaban directamente al corazón de los modernistas –a quienes Borges calificaba de creadores de «rimas barulleras»– y pretendían sonar con nuevo acento en medio de los numerosos seguidores e imitadores de Rubén Darío. Por extraño que parezca, estos afanes ultraístas se combinaban con una ferviente profesión de fe nacionalista argentina, o para ser más precisos, porteña. *Fervor de Buenos Aires* (1923) es el libro más conocido de aquella época.

Desde 1944, fecha en que publicó una colección de cuentos y relatos en prosa bajo el título de *Ficciones*[1], hasta el presente, Jorge Luis Borges ha ganado fama universal como narrador de invenciones y fantasías. Hoy, público y crítica coinciden en su entusiasmo por el nuevo Borges y le aclaman como el más interesante de los prosistas hispanoamericanos contemporáneos. Traducido a varias lenguas, su fama se extiende más allá de las fronteras del mundo hispánico. Se le clasifica como fenómeno poco común en nuestras letras: el escritor de genio, que poseyendo una vastísima cultura se aventura por caminos tan poco trillados por los de su oficio como los de la metafísica, la física moderna y la matemática. Los cuentos de Borges nos recuerdan, en ocasiones, páginas de Quevedo, Gracián, Unamuno, Dostoiewsky, Quiroga, Lugones, Quincey, Browne, Poe, Anatole France, Kafka, Lord Dunsany, Chesterton, y hasta de las *Mil y una noches,* sin que nos atrevamos a afirmar que sean imitaciones o que se inspiren en ellas. Por el contrario una de sus características más

---

[1] Ediciones *Sur,* Buenos Aires, 1944. La aparición de *Ficciones* señala el principio de la fama universal de Borges. Desde entonces se ha traducido al francés, al inglés, al alemán y al italiano. No obstante, la publicación de sus cuentos en revistas (*Sur, Megáfono, Anales de Buenos Aires*) y de su primer volumen titulado *Historia Universal de la Infamia* data de 1935. En un análisis más detenido que el presente habría que considerar, además, su obra de ensayista, que comenzó a publicarse antes y es más extensa que la de narrador.

notables la constituye su extraña originalidad, reconocida hoy casi unánimemente.

No hay tanta unanimidad, sin embargo, cuando se trata de la interpretación de sus ficciones literarias. La bibliografía crítica a que ha dado lugar la obra de Borges, va siendo ya extensa. La diversidad de opiniones que ha suscitado merecería por sí sola un estudio detenido. No es ése nuestro propósito. Como en estas líneas se quiere averiguar el valor de la imaginación y el porqué de un mecanismo de evasión de la realidad, visible en las ficciones de nuestro autor desde la primera línea hasta la última, nos limitaremos a citar a dos de los comentadores de Borges que se acercan al tema.

Adolfo Bioy Casares[2], crítico y colaborador de Borges, ha definido los cuentos reunidos en *Ficciones* como «...ejercicios de una inteligencia inagotable y de una feliz imaginación, desprovistos de todo elemento humano, patético o sentimental, escritos para lectores intelectuales, aficionados a la filosofía y casi especialistas en literatura.» Y esta idea –Borges escritor para intelectuales y escritores–, parece haberse generalizado, hasta el punto de convertirse en una fórmula convencional para caracterizar al autor. Sería cosa de especialistas, no en literatura, sino en estadística, el comprobar el número de escritos que repiten ésta que ha pasado a ser definición de manual.

---

[2] Cfr. *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des Littératures*. Vol. II. París, Gallimard, 1956, pág. 727.

En un ensayo crítico de reciente publicación Ana María Barrenechea[3] nos dice algo que parece expresar mejor los motivos literarios de nuestro escritor. Borges —leemos— «...acosado por un mundo demasiado real pero que al mismo tiempo carece de sentido, busca liberarse de su obsesión creando otro mundo de fantasmagorías tan coherente que nos hace dudar, de rechazo, de la misma realidad en que nos apoyábamos. Para socavar nuestra creencia en un existir concreto, Borges ataca los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del propio vivir: el universo, la personalidad y el tiempo. El universo se convierte en un caos sin sentido, abandonado al azar o regido por dioses inhumanos, o quizás en un cosmos de clave secreta que nunca alcanzaremos. La personalidad se disuelve en el panteísmo; los juegos desintegran el tiempo o prometen engañosamente la eternidad. Además sentimos la constante presencia del infinito que disminuye y agobia, o vemos desaparecer la materia en reflejos, sueños y simulacros al hilo de la filosofía idealista o de ideas religiosas y legendarias que la anulan.» Es evidente que Ana María Barrenechea se mueve en aguas más profundas que Bioy Casares y que la mayoría de los que han prestado más o menos atención a Borges. Con todo, y sin menoscabar la importancia de un estudio donde se analizan tan bien los ingredientes de su obra, nos parece advertir que no

---

[3] *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges.* México, El Colegio de México, 1957.

se ha prestado suficiente atención al papel que desempeña en ella la imaginación.

Nos parece ver en Borges al escritor que huye de la realidad por motivos más hondos y complejos que la exquisitez intelectual o el deseo de librarse de una obsesión. Trataremos de no encajar al «literato» Borges dentro de patrones convencionales preexistentes, y en cambio buscaremos al «hombre» que se expresa literariamente de un modo tan poco común. ¿Qué quiere encontrar Borges en el fantasmal mundo de sus ficciones, y por qué nos sentimos atraídos al leerlas por la extraña fuerza que a él mismo parece arrastrarle? ¿Será que Borges nos invita a una borrachera de opio intelectual donde se olviden las angustias del presente, por medio de una pirueta que pueda encaramarnos a la desprestigiada torre de marfil, o habrá algo más? Ante la duda, proponemos al paciente lector que nos acompañe en este sencillo experimento:

Partamos del supuesto de que vamos a leer la obra de Borges por primera vez. No importa que la conozcamos desde hace años, ni que la hayamos alabado o denigrado en tertulias y salones. Llega a nuestras manos su libro *Ficciones,* u otro más reciente, *El Aleph* —ambos volúmenes reúnen casi todas las narraciones publicadas hasta ahora por el autor. Vamos a suponer también que sabemos poco de su persona, aparte de su profesión de fe y libros poéticos «ultraístas» y de los nada extraordinarios datos biográficos que nos da cualquier manual: que nació en Argentina, se educó en Suiza, vivió y viajó por Europa durante sus años

juveniles, que estuvo en España, donde andaba ya asociado a los «ultraístas» españoles; que regresó a Buenos Aires, en 1921, a los veintidós años, y que allí capitaneó a los poetas vanguardistas. Era entonces casi un desconocido en el mundo de la literatura —como resultado de su afiliación «ultraísta» en España, no traía más bagaje que un solitario poema publicado en la revista del grupo— pero era el portador de las últimas novedades y, por añadidura, había extraído de sus años europeos una experiencia y unos conocimientos culturales profundos y asombrosos. Se dice, también, que es un hombre tímido, de carácter difícil y que, como Galdós, sufre de una enfermedad o defecto en los ojos. Pero no nos olvidemos de que vamos a prescindir de todo prejuicio adquirido en la almoneda de críticos o biógrafos.

Tratemos de leer la obra de Borges, como tantos hemos debido de hacerlo un día u otro, casi sin predisposiciones. Sólo con el deseo de conocer a un autor de quien no sabemos casi nada, y cuya obra, se nos dice, constituye un motivo de deleite para la imaginación, una buena lectura para huir un poco de este mundo, cuya realidad honda nos espanta, y cuya realidad cotidiana nos hastía.

Entreguémonos, sin reservas, a la lectura. La primera narración de *Ficciones* vemos que se titula *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. «Debo —comienza el autor hablándonos en primera persona— a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar». Uqbar es un país extraño que se cita al azar en una

conversación literaria, donde, también por azar, se habla de la monstruosidad de los espejos. Todos los interlocutores son reales. Uno de ellos es el propio Borges. Alguien dice recordar que «...uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres». Pero ¿qué es y en dónde está Uqbar? Nadie lo sabe. Alguien pretende que ha leído un artículo titulado *Uqbar* en *The Anglo-American Cyclopaedia*. Se consulta la enciclopedia y se descubre que allí no se habla de Uqbar. Todo puede ser una broma, o un pretexto para hacer una frase brillante; mas al día siguiente se encuentra un determinado ejemplar donde efectivamente se halla la descripción de Uqbar, un extraño país de localización imprecisa, pero que parece real. Hay, sin embargo, «...un solo rasgo memorable... la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y... sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y Tlön...». Cuando comienza a intuirse la posibilidad de la existencia real de Uqbar, se descubre que la cita sólo aparece en un ejemplar único, pero no en la edición común de la enciclopedia. Cambia la escena: de la conversación literaria y de las pesquisas enciclopédicas, pasa Borges a una conversación con un excéntrico ingeniero inglés. Se habla de matemáticas y de filología. Tiempo después, el ingeniero se muere —se le rompe un aneurisma. En el bar del hotel donde tuvo lugar la conversación se encuentra Borges, meses más tarde, un libro escrito en inglés que

es, nada menos, que el tomo número once de una enciclopedia de Tlön, un planeta desconocido, inventado por un grupo de sabios; mundo irreal, totalmente fantástico. Por fin se descubre el secreto de Uqbar y de Tlön: a principios del siglo XVII se fundó (en Londres o Lucerna, eso no se precisa) una sociedad secreta y benévola para inventar un país: Uqbar. La obra se continúa, como la sociedad, a través de los siglos. «Hacia 1824, en Memphis (Tennessee), uno de los afiliados conversa con el ascético millonario Ezra Buckley. Éste lo deja hablar con algún desdén – y se ríe de la modestia del proyecto. Le dice que en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta... A esa gigantesca idea –sigue diciendo Borges– añade otra, hija de su nihilismo: la de guardar en silencio la empresa enorme». La empresa se lleva a cabo. La sociedad de sabios inventa un planeta, con su geografía, sus gentes, sus culturas. El mundo de Tlön aparece dominado por el idealismo. Para las gentes de Tlön, el mundo «...no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial». Sus lenguas carecen del nombre sustantivo. Pero lo más notable es que esa cultura idealista llega a afectar al mundo de la realidad natural: los objetos perdidos se duplican; la realidad llega a amoldarse al patrón de la idea.

La narración termina trayéndonos al presente, en el que Borges nos habla de unos hechos extraordinarios, puras invenciones, como si formaran parte de nuestra

realidad cotidiana. Como en una pesadilla, el mundo imaginario, inventado por los sabios de la sociedad secreta, comienza a irrumpir en nuestra vida real: objetos de metal desconocido, la enciclopedia de Tlön, manuales y antologías. «Casi inmediatamente –leemos–, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden –el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo– para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?». Una dinastía de ideólogos, nos dice Borges, puede cambiar la faz del mundo.

Nuestra sorpresa de ingenuos lectores no conoce límites. Leemos y releemos la narración. Algo nuevo, y familiar a la vez, nos subyuga. La perspectiva vital diríamos que es nueva, aunque la preocupación y el modo de formularla nos parezcan muy viejos, tan viejos como la literatura. Diríamos que el peligro de los ideólogos de Tlön siempre lo hemos visto cernerse amenazadoramente sobre los hombres; sobrados testimonios hay de ello. Pero lo singular, lo original de esta su nueva expresión literaria, es la proyección del problema hacia el futuro, proyección que se hace desde la perspectiva del intelectual fracasado en su misión, cansado y escéptico, pero angustiado por el espectáculo de un mundo de máximas totalizaciones. En el interrogante «¿cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?» hay no sólo burla y desdén, sino también rebeldía. Burla y

desdén que, desde luego, nacen de una honda repugnancia hacia el compromiso con la vida; y rebeldía que es, paradójicamente, un gesto comprometedor.

Mas, prosigamos la lectura. El cuento que figura en segundo lugar en la colección se titula *El acercamiento a Almotásim*. Está escrito en forma de crítica bibliográfica. El hecho de que Borges haya decidido contarnos una historia fantástica de esa manera acentúa la confusión entre el mundo real y el imaginado. La novela que describe en el pequeño cuento-reseña es, desde luego, pura ficción. Es una mezcla, se nos dice, de poema alegórico islámico y novela policíaca inglesa, escrita por un abogado de Bombay. En ella se narran, o mejor dicho, nos dice Borges que se narran, las peripecias de un hombre que vive una vida vertiginosa en los más extraños lugares del Oriente. El protagonista, un estudiante musulmán incrédulo y fugitivo, «... cae entre gente de la clase más vil y se acomoda a ellos, en una especie –y ésta es una imagen muy suya– de certamen de infamias.» Un día, el estudiante percibe en uno de los hombres aborrecibles algo limpio, claro y tierno; pero él sabe que el tal sujeto es incapaz de ese decoro por sí mismo. De ello deduce que la momentánea ternura del malvado es reflejo de la de otra persona. El estudiante decide dedicar su vida a buscar esa persona; pero sólo halla su resplandor reflejado en algunos hombres. Un día le dicen que al final de su peregrinación encontrará a un hombre llamado Almotásim que posee la extraña virtud o claridad que anda buscando. Al cabo de muchos años

llega a conocer a los hombres que están más cerca de Almotásim; transcurre todavía más tiempo y, por fin, llega ante la puerta donde está la persona de sus afanes. «El estudiante golpea las manos una y dos veces y pregunta por Almotásim. Una voz de hombre –la increíble voz de Almotásim– lo insta a pasar. El estudiante descorre la cortina y avanza. En ese punto la novela concluye.» Concluye la novela reseñada, pero no la imaginaria reseña de Borges. El final de la narración es una simulada crítica erudita, sobre las interpretaciones y las fuentes de tan extraña historia. En boca de uno de los predecesores de la novela pone Borges una posible solución al enigma de Almotásim que, en realidad, es una de sus ideas favoritas; la afirmación del principio de identidad: el estudiante y Almotásim son una misma persona. Todas las personas que participan de la claridad de Almotásim son también Almotásim.

No vamos a contarle así al lector, lisa y llanamente, los diez y siete cuentos agrupados en *Ficciones*. Debemos referir, sin embargo, el argumento de otros tres relatos de Borges, en beneficio de nuestro experimento. El primero de ellos, *Las ruinas circulares,* es la historia de un soñador. Un mago navega por un río sagrado en una frágil canoa. Al anochecer se aproxima a las ruinas circulares de un templo consumido por el fuego e invadido por la selva lujuriante. Desembarca y, agotado por las largas horas de navegación, se queda dormido. Pero su sueño, descubrimos en seguida, obedece más a una misteriosa decisión que al natural cansancio.

El mago peregrino ha decidido soñar un discípulo perfecto, crear así un hijo espiritual. Tras ensayos infructuosos y penosos esfuerzos logra su propósito, y el hijo, el discípulo amado, cobra vida verdadera. Sigue después el largo proceso de aprendizaje. El hijo del mago alcanzará la sabiduría, pero no el secreto de su existencia: no debe de saber que es sólo un sueño en la mente de su soñador. Sólo hay una prueba que puede revelárselo. Esa prueba es el fuego; si alguna vez las llamas acariciaran sus carnes descubriría que es sólo una ficción. Pasan los años y el discípulo se independiza del maestro. El viejo taumaturgo se queda solo. Una noche, en medio de su sueño, se despierta sobresaltado. La selva, incrustada en las ruinas circulares, se ha incendiado. Las llamas rodean al maestro, le alcanzan al fin. El soñador descubre que el fuego no le consume: ¡también él era un sueño en la mente de otro mago lejano y desconocido!

Llama después nuestra atención *La biblioteca de Babel*, una de las más originales narraciones contenidas en el tomo que estamos hojeando, singular imagen e interpretación del universo: los hombres viven en una biblioteca infinita, donde existen «todos» los libros, pero que carece de sentido. El enigma de la biblioteca se esconde en una remota galería, que nadie ha visitado, cuyas paredes están cubiertas por un solo libro, dicen los místicos. Otros creen que el enigma de la biblioteca no se descubrirá nunca. Borges se incluye en su cuento entre los opinantes, y nos da su solución: «La Biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la

atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden).»

El último cuento que vamos a examinar no está incluído en *Ficciones*[4]. Se trata de *La escritura del dios:* es la historia del cautiverio de un mago azteca durante la conquista de Méjico por los españoles. Tzinacán, el mago, casi anulado por el cautiverio y «...urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo...» se propone revisar todo el caudal de su sabiduría. Una noche recuerda lo que, en aquel momento, no tiene precio para él: que hay una tradición sobre su dios que dice que «...éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males.» Pero la escritura permaneció secreta a través de los siglos. Tzinacán cree que ha llegado el momento de buscarla y trata de descifrar el misterio. Un día descubre que la fórmula mágica está escrita en la piel de un jaguar, que tienen encerrado en la celda contigua a la suya. Ahora Tzinacán tiene el poder de destruir la cárcel, de volver a ser joven, de hacerse inmortal, de destruir a Pedro de Alvarado —su implacable enemigo—, de reconstruir la pirámide del dios y el imperio de los

---

[4] Publicado en *Sur,* núm. 172, febrero de 1949, pp. 7-12. Incluído en *El Aleph,* Editorial Losada, Buenos Aires, 1949 (2.ª edición aumentada, 1952).

aztecas. Sin embargo el mago cautivo decide dejarse morir sin revelar el secreto, sin usar la fórmula mágica. «Quien ha entrevisto el universo –dice Tzinacán– quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido* él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie.»

Concluída nuestra sencilla experiencia, podemos preguntarnos de nuevo algo que parece ser esencial para entender la obra de nuestro autor, y que, de rechazo, apunta a la entraña, o entendimiento profundo, del quehacer literario: ¿qué papel juega la imaginación en las narraciones de Borges? No es necesario repetir lo que de todos es bien sabido: que no hay literatura, especialmente en forma de narración novelesca moderna, sin imaginación. Entendiendo por imaginación la facultad creadora, la posibilidad de suscitar un mundo sin la actualidad o presencia de las cosas que lo componen. Más todavía: no hay literatura sin el juego realidad-imaginación, imaginación-realidad, complicado casi hasta el infinito. Si en el proceso de la creación del cuento o de la novela modernos no se nos diese ese continuo juego de va y ven, de la realidad al sueño, y del sueño a la realidad –exaltando ambos: el sueño a la categoría de realidad y la realidad a la de sueño–, nuestra sensibilidad de occidentales de mediados del siglo XX no lo digeriría, o, por lo menos, no lo aceptaría como literatura. Disponernos a leer un cuento, o una novela,

supone ya para nosotros alistarnos en la partida de los soñadores.

Jorge Luis Borges no se aparta de esa tradición literaria, pese al aire de novedad que hay en sus escritos, y pese a la originalidad de su estilo. Nos lleva, es cierto, por nuevos caminos con un propósito que concuerda muy atinadamente con nuestras presentes inquietudes y manera de estar en la vida, pero lo que hay en el fondo de sus sueños son las inquietudes de siempre. Básicamente las de siempre, porque no hay otras que nos importen tanto. Y eso, sobre todo, es lo que le singulariza entre los escritores contemporáneos de habla hispana, y quizás ése sea el secreto de su éxito: ser la voz nueva que canta la vieja y misteriosa canción.

Se nos dirá que estamos exagerando el valor y la universalidad del mensaje de Borges, y que su literatura está limitada por su excesivo intelectualismo, por su falta de pasión —o de valentía—, porque en ella se observa un cierto temor a comprometerse con lo más crudo y trágico de nuestro vivir presente. Reconozcamos que Borges no es un Unamuno, por ejemplo, ni tampoco un Sartre. La angustiosa busca del Dios que no responde y del prójimo de carne y hueso a que se entrega el primero, y la suciedad, las secreciones, el desamparo y la desesperación sin límites de los personajes creados por el segundo, son auténticas expresiones literarias de nuestro tiempo, ciertamente. Lo que no podemos admitir es que sean las únicas. Aunque Borges fuera sólo el intelectual exquisito que pretenden sus detractores, no

se le podría negar ni la posibilidad ni la autenticidad de su expresión. Puede resultar para algunos un escritor difícil, pero la dificultad de seguir a Borges en su proceso de imaginación estriba en la vastedad y complejidad de los materiales de erudición y conocimiento filosófico y literario –el Oriente, además del Occidente, y también las culturas primitivas, e incluso la ciencia en sus más difíciles e intrincados niveles– que utiliza como ingredientes literarios. Ello no significa, en modo alguno, que Borges no sea un escritor que nos entregue en su obra el palpitar de nuestro tiempo, sino que el hombre medio –y hasta el supuesto hombre culto– se han quedado rezagados por aturdimiento, o quizás por imposibilidad física de abarcar nuestro complicadísimo universo. Habrá que ver si dentro de doscientos años ideas como la del universo finito y repetido cíclicamente, o la de la relatividad del tiempo y el espacio, o la de la elasticidad del tiempo, que hoy son inmensos rompecabezas para todo el mundo, no entran a formar parte de la cultura general de las gentes, del mismo modo que aconteció con las ideas de Galileo, con el descubrimiento de los microorganismos o con la idea del gobierno representativo.

La imaginación de Borges juega, pues, el papel que esperamos de la de todo escritor auténtico en el esfuerzo de producir literatura; y ello se expresa en un lenguaje que pone al día problemas eternos. Borges nos lleva a Tlön y al Orbis Tertius, para desde allí contemplar nuestro orbe terrenal. Cervantes, por ejemplo, creador y maestro del género novelesco nos llevaba –y toda-

vía nos sigue llevando cada vez que nos asomamos a la historia eterna del caballero y del escudero– de la locura del Don Quijote que arremete contra los molinos-gigantes, a la cordura, de la que el propio hidalgo loco resulta ser el principal depositario: nos mostraba la locura de una vida demasiado idealizada desde la perspectiva de una cordura a veces demasiado materialista, y luego invertía el juego para que viésemos las posibilidades de locura, o de estupidez, que hay en la excesiva cordura; acabando por no poder determinar los límites entre locura y cordura, sueño y realidad. Acuñaba así Cervantes un recurso literario infalible, repetido cientos de veces en la literatura moderna. Borges no hace otra cosa que seguirlo –seguirlo, pero no imitarlo–, llevándonos a una atalaya desde donde los postulados básicos de nuestro vivir –ideas de Dios, el universo, la personalidad y el tiempo– se contemplan a la luz de la duda o la burla, no para destruirlos sino para volver una y otra vez sobre ellos. ¿Podríamos decir, con justicia, que la busca incesante de Almotásim-Dios, o el sueño del soñador soñado, o el enigma de la biblioteca de Babel, o la fórmula mágica del dios azteca, son sólo artificios para que el lector se olvide de sus obsesiones fundamentales?

No caigamos en la ligereza de juzgar este juego de la imaginación como un mero pasatiempo intrascendente, o una fantasía oriental. Si el contraste realidad-imaginación es, en ocasiones, demasiado violento, será, sin duda, porque el autor considera que necesitamos de un poderoso reactivo que despierte nuestras conciencias y

las someta a la prueba terrible de entender una realidad —la de nuestro mundo atómico y ya casi interplanetario— que parece superar las imaginaciones más exaltadas del pasado. ¿Puede haber, por tanto, a mediados del siglo XX, dos temas tan literarios, tan actuales, tan relevantes para nuestra vida —aunque nos encerremos en viejos cascarones ideológicos— como los de la exploración del universo y su creador, o como la busca del secreto de los apenas desvelados abismos de la personalidad humana? ¿Hay algo que nos importe tanto, además, como el misterioso ritmo del desarrollo de esa personalidad en ese incomprensible universo? Esos temas son eternos, y son los temas de la filosofía, la ciencia o la religión; pero ¿por qué negarle a la literatura, que tiene su propio camino para llegar hasta el hombre y hasta Dios, el derecho a irrumpir en ellos hoy, como ayer, y como siempre?

¿Podemos, pues, encasillar legítimamente a Borges dentro del calificativo de evasor de la realidad? ¿Quiere él destruir nuestra realidad sólo con el propósito de hacernos dudar de ella, y reírse en su retiro, en el retiro de su confesada timidez, de nuestra turbación y torpeza? ¿No será más bien que Borges se ha empeñado en sus ficciones en destruir la realidad, con el propósito de encontrar la auténtica realidad de Dios, el mundo y el hombre? ¿No estará insinuándonos? —y no gritándonos como hacía Unamuno en el mismo caso—: ¡cuidado con esa supuesta realidad, que la realidad lleva aparejada la ficción; como la vigilia, el sueño; como la vida, la muerte; como el hombre, Dios!

Quizás la literatura del hombre que huye de su mundo, no para escapar de las angustias del terrible presente, sino para enfrentarse a ellas desde nuevas posiciones, valiéndose de uno de los más viejos y eficaces artilugios literarios, sea el pórtico que dé acceso a la literatura del mañana. Y quizás eso explique la absorbente pasión con que leemos hoy a Borges. Aunque también es posible que una obra todavía tan en el presente no sea ella misma más que una ficción, sombra, o sueño, que nos atrae porque expresa nuestro deseo, o ansiedad, de que alguien interprete acertadamente en forma artística nuestras inquietudes, nuestra tragedia, nuestra grandeza y nuestra pequeñez.

No creemos que Borges sea uno de esos fenómenos literarios –estrellas fugaces– destinados al olvido, o al semiolvido del manual de literatura y de la pompa de los eruditos de bandera, patria, escarapela e himno. Hay algo más en sus extraños cuentos; para estar seguros de ello habrá que esperar la prueba del tiempo. Lo que hoy no podemos negarle es nuestra atención especialísima; como tampoco podemos negarnos a nosotros mismos el placer de jugar el juego de sus ficciones.

MIGUEL ENGUÍDANOS

University of Houston.
Texas (EE. UU.)

Forma y materia exactas de Antonio Cumella

Si se exceptúa a Dalí, Miró y Picasso —reconocidas autoridades cuyo interés sigue las desigualdades y curvas variantes de sus momentos creadores— hasta ahora se ha hablado poco de la contribución de los artistas españoles contemporáneos al enriquecimiento del mundo moderno. Al exaltar a justo título a esos tres focos luminosos y distintos, una falta de conocimiento, una indiferencia imperdonable y tenaces prejuicios sustrajeron al análisis y pasaron en silencio obras de nuestra época altamente meritorias. Esta defección de una cierta crítica para la que no cuenta el espíritu creador, pero que en cambio no se cansa de insistir acerca de temas ya familiares y sumamente cómodos, nos ha ocultado con frecuencia lo esencial, el lado más palpitante de la aportación española, es decir, aquel que precisamente más necesita ser difundido e impuesto. Para magnificar cimas hace tiempo coronadas, para apoyarse en conquistas aceptadas en todo el mundo, automáticamente se ha dejado en la sombra a todo el resto, a ese resto que, sin embargo, pertenece a nuestro presente y a nuestro porvenir.

Pero no es únicamente el testimonio estético de los nuevos artistas españoles lo que debe retener nuestra atención. El contenido ideológico que se desprende de

sus tareas es infinitamente más importante. No cabe duda que los testimonios estéticos revelan claramente la tendencia de sus autores, pero en lo más profundo de su itinerario intelectual se descubren mejor las huellas de lo que hará de sus indagaciones esa realidad constante y casi mística que será el signo indeleble de su poder creador. Al abrir los ojos sobre el mundo en que vivimos, al determinar los vacíos por llenar, numerosos artistas españoles han llegado a definir formas que parecían inalcanzables. En busca de un soporte concreto en que apoyar sus tentativas, han hallado los caracteres de un ideal conforme al tiempo que se está abriendo ante nosotros y al que una plástica inusitada se halla en vías de dotar de dimensiones.

Entre los españoles que, tras de haber hecho tabla rasa de la rutina, gracias al buen gusto y a la razón, no se han encontrado ante el vacío sino en presencia de una belleza a veces insospechada, hay que contar a Antonio Cumella. Una toma de posición categórica y un cálido estilo no han hecho de él un árido innovador relegado a la oposición. Cumella ha aportado soluciones a los problemas de la cerámica y salidas a los del encadenamiento de las artes. Ha provocado un generoso impulso, del que se beneficiarán el espíritu creador de su país y de fuera de él.

Porque admiro en el más alto grado a Antonio Cumella quiero ser despiadadamente justo. Por ello he de abordar un argumento muy delicado pero que para mí es perfectamente natural y me disgustaría mucho escamotearlo. Con mi habitual franqueza confío en

no herir a nadie y no quitarle nada ni al uno ni al otro al afirmar que la España moderna ha dado los dos maestros ceramistas más grandes de nuestra época: Antonio Cumella y José Llorens Artigas. Añadiré inmediatamente que Cumella y Artigas se contraponen, aunque ambos procedan de la misma fuente: la tradición catalana. Y está bien que así sea. Se trata de dos artistas que difieren totalmente en sus intenciones, dos casos típicos por completo desemejantes, pero que expresan ventajosamente toda la amplitud de la fantasía española, de la cual no pueden ser disociados.

Para ser sincero hasta el fin, aún debo señalar que la cerámica española moderna se ha revelado por primera vez a través de Artigas. Por lo demás me resultaría difícil decir, con respecto a Cumella y a Artigas, cuál de los dos se destaca más actualmente. Pero ésta es, en realidad, una cuestión ociosa, demasiado al margen de mis propósitos y del arte que considero distinguir. Me siento tan cerca de Cumella como de Artigas, pues ambos representan dos aspectos auténticos, aunque contrapuestos entre sí, de la originalidad y de la potencia.

Por otra parte, si bien es cierto que las formas personales de Llorens Artigas han participado de los ornamentos de Dufy, Braque y Miró, las no menos personales de Cumella han estado en compañía (sin haber sido afectadas en modo alguno) de los colores y composiciones de Chillida, Picasso, Miró, Lardera y Chagall. Artigas ha recibido como huésped perfecto el exorno de sus invitados, mientras que Cumella ha

proseguido imperturbablemente su «solo» en medio de sus compañeros.

Muchos ensayos y disertaciones han aparecido en estos últimos tiempos sobre el arte moderno, pero pocos de sus autores han sentido la necesidad de comunicarnos con clarividencia lo que es en este momento la cerámica en sus relaciones con las demás disciplinas plásticas. Sus opiniones, tanto más definitivas cuanto que se apoyan en un conocimiento insuficiente de los hechos, se alejan en su mayoría de la corriente que prevé la inserción de las funciones de la cerámica en el aplazado dominio de las artes de la forma pura: de la corriente que persigue establecer un balance positivo de la justa medida en el objetivo de llegar a un equilibrio estable y a una unidad de los elementos que favorecen la creación.

Porque Cumella tiene en estima, acertadamente, la perfección de las tierras esmaltadas de la época Sung, a veces se ha intentado relacionar sus obras con la de ese gran período del arte chino. Es evidente que existe un parentesco espiritual y plástico entre estas dos cimas de la cerámica. No cabe duda que el Extremo Oriente ha fascinado a Cumella; pero yo no creo que se deban asignar antepasados tan remotos, toda vez que tiene tan cerca y al alcance de la mano la tradición española.

Además, la comparación no es del todo lógica, pues las concepciones son diferentes. La cerámica de la dinastía Sung (960-1280) estuvo principalmente compuesta de vajillas, vasos y recipientes cuyos sencillos perfiles se adaptaban maravillosamente al objeto a que

se destinaron. Eran utensilios domésticos corrientes, de uso común, que demuestran precisamente, además de su valor funcional, su nivel artístico elevado, pese a la sobriedad de sus formas. Ellas servían a las necesidades y exigencias de la vida cotidiana. Las cerámicas Sung fueron esencialmente utilitarias y no debían responder a otros fines. Por el contrario, las de Cumella pertenecen a otro plano. Son sobre todo útiles para la mirada (que sigue la nobleza de sus líneas), para el placer del tacto (que acaricia la magnificencia de sus volúmenes), para el ambiente arquitectónico (que se enriquece con ellas). Las cerámicas de Cumella son tan puras y están conseguidas con tanta sencillez como las cerámicas Sung, pero se adaptan a otras funciones, a otros destinos tan indispensables al hombre como los de aquéllas.

Antonio Cumella, renovador de la cerámica europea, se relaciona más, a mi entender, con el cuadro de la cerámica mediterránea, en particular con las corrientes imaginativas de España e Italia, aquellas de las que partieron los movimientos regeneradores de la cerámica occidental. En efecto, desde el siglo XI, cuando nuestro continente no producía aún más que rústicos cacharros hechos de arcilla grosera y recubiertos de rudos barnices plomíferos verdes o amarillopardusos, la cerámica lustrosa y de reflejos metálicos hispanoárabe magnificaba a la arquitectura italiana, española y del sureste de Francia, mientras Italia introducía sus procedimientos propios y sus esmaltes estañíferos.

En el capítulo de la invención, la España medieval aportó los variados tipos de las prestigiosas cerámicas

es, de
de su
a la
dades
Sung
nder a
necen
hirada
er del
enes),
e con
están
micas
desti-
éllas.
ropea,
de la
ientes
s que
ámica
uestro
harros
rnices
a lus-
ficaba
te de
ientos

dieval
micas

Cerámica de Antonio Cumella
(Colecciones Henry Rieben, Alberto Sartoris, Wicky-Doyer y Jean Bauty, de Suiza).

Foto: Jean Bauty (Lausanne)

catalanas, mallorquinas, valencianas y malagueño-granadinas. A principios del XVI, en pleno humanismo, tras influir en España, la mayólica italiana se extendió por Alemania, Francia, Holanda, Inglaterra y Bohemia. Hoy, retorno natural de las cosas, España, a través de la obra de Cumella, se hace cargo por sí misma de la antorcha magistral de la invención y hace de nuevo sentir su generosa influencia. Del pasado, que Cumella prolonga, no acepta éste ni las formas, ni las líneas, ni los adornos, pero continúa sus cualidades técnicas y estéticas, perpetúa su poder de imaginación, creación e inteligencia.

«En el camino que va de la danza a la arquitectura –ha dicho Alejandro Cirici Pellicer hablando de Cumella– está la cerámica, esta vieja compañera del hombre que acompaña a sus restos fielmente desde profundas capas geológicas». La cerámica comparte asimismo la existencia de los vivientes cuando ella representa, como la de Cumella, uno de los elementos de nuestra arquitectura interior y exterior. El artista que trabaja en una atmósfera que es la suya propia, que se sirve de un lenguaje que le pertenece, persigue resultados y tiene aciertos de expresión que facilitan la constitución de una obra admirable y actual. Todo está a la vez en ella: la escrupulosa precisión del dibujo, el vigor de la forma, la vigorosa amplitud del volumen. De este modo colma Cumella el intervalo en que había quedado abandonada la cerámica, trasladándola de un estado de esclavitud a un estado de libertad.

La meditación de Cumella comporta una profunda

conmoción en el orden de la plástica de las composiciones salidas de la mano y del torno. Las fases del torneado, del moldeado, del vaciado y del modelado adquieren en él una significación que no tiene nada en común con la rutina. Para Cumella, la naturaleza y la tierra se convierten en espejos a los que van a reflejarse volúmenes cuya escala es humana siempre. Su arte, ciencia de las transformaciones de la materia y el espíritu, llega a una poesía en la que la alianza de la simplicidad y la pureza se coloca al servicio de una estética del conocimiento. Si los motivos de este método no son ostensibles, proceden sin embargo de una actitud y un principio que conciben que la profundidad debe surgir de la superficie y no del grosor. Sus cerámicas, infinitamente variadas, emanan de un proceso cuyos diversos temas se forman, unen, reabsorben y concluyen como en un solo punto, en un resultado cuyo carácter es la unicidad.

El mundo de la cerámica es un vasto campo casi sin límites, tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista artístico. Los procedimientos de sus diversos géneros, que dan materias opacas como la terracota, la mayólica, la alfarería barnizada y el gres, o la materia translúcida de la porcelana, presuponen una multitud de temperamentos. Las diferentes calidades de las arcillas y su composición, las diferentes teorías y prácticas de los esmaltes y su naturaleza, los complicados problemas de la cocción, hacen del arte de la cerámica, como de todas las artes, una disciplina que depende profundamente de la maestría de la téc-

nica y del oficio. El *amateurismo* y la aproximación no consienten la transformación de la belleza de las proporciones y la metamorfosis de los colores en su sentido plástico esencial. La mano que no está dirigida por el cerebro no produce sino formas de un carácter exclusivamente insensible que no sale de la órbita comercial, de la repetición en serie de fórmulas en cadena, triviales, sin significación ni destino, sin alma ni consistencia. El régimen de la industria corriente no es el de la cerámica de invención, que es la cerámica de Cumella.

Plenamente dentro del movimiento luminoso de la cerámica creadora, Antonio Cumella trata tenazmente de ampliar su teclado, muy extenso ya. A propósito de Cumella, Juan Eduardo Cirlot ha dicho muy justamente que «cuando vemos piezas cerámicas tenemos ante los ojos la vasta familia morfológica que nace del ovoide para dirigirse a la esfera, al esferoide, a la campana, al huso, al cilindro, con sus interreacciones distintas, en matices indefinibles debidos a sutiles modificaciones del ritmo en diversos puntos de la vertical.» Partiendo de la geometría, Cumella se lanza por el dédalo de las grandes aventuras para alcanzar la fusión total de la materia y el espíritu.

En este estudio establecido para destacar la personalidad de Cumella, para fijar la incorporación de sus métodos al cuadro actual de la investigación plástica, para situar al ceramista en la esfera superior del arte contemporáneo (posición que le corresponde con todo derecho), no se trata de hacer obra de mago

ni, así lo espero, hacer sombra a nadie, sino simplemente evidenciar un poco la ciencia del maestro de Granollers. Al hacerlo así, posiblemente no revelemos nada extraordinario a los especialistas en la cuestión, pero ofreceremos sin duda algunos datos útiles a los numerosos admiradores de Cumella.

Al principio simple alfarero, después gran técnico y mago indiscutible de la arcilla y del gres, Antonio Cumella prefiere hoy partir de materias naturales mejor que de productos químicos. Diversas clases de tierras entran en la composición de sus materias compactas y vitrificadas: kaolín de Galicia y kaolín valenciano, tierra refrectaria de Alcañiz, feldespato y cuarzo de Llansà. Para la cubierta, el revestimiento, Cumella utiliza esos mismos materiales, a los cuales agrega cal, óxido de zinc, de magnesio, etc. En cuanto a los colorantes, se derivan de los óxidos que resisten las altas temperaturas: cobalto (para el azul y algún verde); cobalto mezclado con hierro (para obtener los negros); cromo (para verdes y rosas); hierro (para amarillo, celedón y pardos); cobre (para el rojo y el verde); manganeso (para el pardo y el color gamuza); níquel, titanio, zinc, estaño, wolframio, aluminio y molibdeño, éstos sobre todo para modificar las calidades. Las materias que obtiene poseen —según su voluntad y su elección— superficies monocromas, policromas, lisas, pulidas, unidas, granuladas, rugosas, mates, semimates, brillantes, manchadas, moteadas, fileteadas, peinadas, fundidas, estriadas, rayadas o de tonos superpuestos por transparencia. Sus esmaltes cocidos a altas tempera-

turas cuyos grados de fusión son 1.300, 1.350 y 1.380, sufren todas las variaciones debidas al fuego oxidante o reductor. El registro de los colores de la cerámica de Cumella es muy amplio y comprende todas las gamas: muchos esmaltes blancos, cenicientos, negros, todos los matices de los azules, verdes brillantes, verdes de cromo, verdes turquesa, verdes azulados, azules claros, verdes pálidos, rojos, todos los pardos, amarillos, multitud de rosados, algunos violetas.

Creador inagotable, Antonio Cumella modela formas que participan, sin imitarlos, de la calabaza, el cono, el huevo, el reloj de arena, la maza, la botella. Si asimismo esas formas recuerdan cristales, vegetales, ramas y troncos de árboles, no dan la impresión de tales en cuanto temas, lo mismo que rebasan el estado utilitario del puchero, la vasija, el cántaro o el tarro. Bocas anchas o casi inexistentes, bordes tenues o pronunciados, aberturas estrechas u orificios apenas indicados, caderas redondeadas o estrictas, siluetas elegantes o pesadas, líneas esbeltas o rechonchas, volúmenes aplastados o prominentes, superficies huidizas o rotundas, todo parece converger hacia ritmos eminentemente armoniosos, emparentados con la más pura de las arquitecturas.

Como los tentetiesos que se reincorporan siempre a la posición vertical, las cerámicas de Cumella están equilibradas del mismo modo, pero por otro sistema. Su espesor no es igual en todas partes, sino proporcionado al volumen que han de contener y a la estabilidad que han de asegurar. Los objetos que de ello se derivan,

sabias yuxtaposiciones de transparencias y compacticidades, inteligentes combinaciones de formas altas o bajas, no tienen edad, ni pueden ser fechados, porque pertenecen a todos los tiempos. De colores lunares o solares, esos objetos afloran de la naturaleza subterránea, se los ve brotar del suelo, compactos y solidificados, como flores, frutos, plantas, vegetales y minerales inventados.

Tipos diversificados hasta el infinito o variaciones de una sola forma o un solo color, perfiles rigurosos de una sobriedad ejemplar, líneas de una majestad primordial, estereotomía vibrante del gres, las cerámicas de Cumella tienden al arte puro, a la plenitud expresiva de los volúmenes imaginados, que resumen todo su poder estético en la totalidad de su espíritu independiente: un espíritu personal e insumiso que rehuye entregarse a una costumbre, ligarse a un destino corriente. Exentas de servilismo formal, no necesitan de ningún adorno, no tienen ninguna indigencia que ocultar bajo elementos ornamentales, pues ellas se bastan a sí mismas. Mientras que, por ejemplo, las cerámicas en pasta blanca de Picasso, en ocasiones parecen trasladar gratuitamente a la alfarería los cuadros monocromos en relieve de Ozenfant, sin compartir con ellos ni la función ni la necesidad de la idea expresada por ese medio, las cerámicas de Cumella no resplandecen sino por su materia precisa, sus tonalidades y sus colores, sin el coadyuvante de un tema adventicio. Ellas constituyen una verdadera arquitectura de formas y proporciones exactas.

En el orden y clima de su arte, veo a Antonio Cumella muy próximo a llegar a una arquitectura en cerámica modelada al modo de una escultura, a una arquitectura en cerámica de estructuras manifiestas. Será entonces cuando podrá realizar no sólo una cerámica esculpida y arquitecturada, sino también una cerámica cerrada, sin orificio, reversible, inversible, ni vertical ni horizontal, ni de pie ni tendida, bella en todos sentidos y no importa en qué posición.

En este momento, creo no poder hacer mejor elogio de Cumella que afirmar que es el Giorgio Morandi de la cerámica. Lo que el maestro de Bolonia ha hecho en pintura, el maestro de Granollers lo ha expresado en cerámica: milagro por el cual todos debemos estarle reconocidos.

Con Cumella, la moderna cerámica española ya no es una leyenda, sino una realidad nueva en el más exacto sentido de la palabra.

ALBERTO SARTORIS

Grand' Rue, 43.
Lutry (Vaud). Suiza.

(Versión española de Rafael Santos Torroella, autorizada por A. S.)

EL HONDERO

Honda es el verso.
SALVADOR RUEDA

DIONISIO RIDRUEJO:
Mensaje a Azorín, en su generación

•

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD:
Las horas muertas

Mensaje a Azorín, en su generación

Eran jóvenes, avanzaron
derechamente a la morada,
castillo y polvo de granito
con todo el mar en retirada.

Eran jóvenes, con las manos
del que aún es ciego y no se engaña
tantearon bajo la hiedra
el quebranto de la muralla.

(Siempre en los cuentos es un joven
el que despierta o desencanta
devolviendo su forma al rostro
y su verdad a la palabra.)

Eran jóvenes, con piquetas
de las que minan hacia el alba
iban probando el arnés huero,
la nave rota, el caz sin agua.

Golpeaban como perdidos
hasta el umbral de las entrañas.
Donde la herrumbre les cedía
empujaban la voz. Nombraban:

Tormes, Manrique, Melibea,
Guadarrama, Miguel, España,
librando carne tierna y rosa,
árbol en flor y fuente clara.

A veces daba el hierro puro
con la corriente más amarga
sangrando pueblo dolorido
por los rebordes de la hazaña.

Sinceradores de sus sueños
algunas veces la tardanza
de lo real les detenía
con todo el cebo en las palabras.

A veces era sorda bruma
todo el cuerpo de la esperanza
y se evadían por un cielo
rasgado a pico de montaña.

En libertad airadamente
la libertad les habitaba
haciendo al hombre verdadero
de luz interna ensimismada.

De libertad hasta los huesos
su clamorosa bocanada
oreaba la vasta ruina
como el rumor de una campana.

Miguel soplaba hombre por dentro,
viento civil de muchas almas
en torreadas soledades
de raíz junta y frente clara.

Antonio, triste, hilaba tiempo
de humanidad sedimentada,
tierra amasada en su memoria
de pueblo en ciernes, resonada.

Por roca, cielo, mar y campo,
múltiple dios, reverberaba
de Juan Ramón la luz de todo
como limón de madrugada.

Pío, cansando sol de octubre
a mundo abierto y en la plaza
del arrabal, mordía intensos
altorrelieves en la nada.

Ramón labraba la leyenda
podando carne escarmentada
hasta tocar hueso, y labrando
de hueso y médula el fantasma.

Ramiro ardía en su sarmiento
de repentina, enjuta brasa,
centelleando por la bruma
antes de hacerse a mar lejana.

Juan encarnado, o Cataluña,
de Dios sin prisa aclimataba
a cada día un jardinero
amor de tierra y de constancia.

Y tú, Azorín, el más paciente,
el de las cuentas, te quedabas,
luz de camino, entre las cosas
que el sentimiento desampara.

Entre las cosas una a una,
contador de las cosas claras,
purificando el inventario
con libertad aposentada.

Realidad de gota a gota
sin confundirse con el agua,
agua del tiempo tan serena
que lo que copia lo detalla.

Eran jóvenes, el naufragio
de gleba pobre y alma vana
les embotaba sordamente
la voz vibrante y solitaria.

Pero volvían obstinados
con recreante brisa al alba
silabeando España, siéndola
de libertad y de mañana.

Incansables a viento frío
la juventud se les gastaba
y un día, al fin, la pesadumbre
anegaría su llamada.

Tú que has vivido para verlo
como vidrio que se recata
–cuenta de vidrio con la imagen
de nuestro haber en muchas caras–

ves otros jóvenes, sangrientos
y derrotados ya, las caras
volviendo al eco, en su tristeza,
de aquella voz cristalizada.

Aquella voz, palabra y día
–oh, libertad– tienes y guardas
cuando te escucho, todavía
sonando a timbre de esperanza.

Eran jóvenes, los más jóvenes
ya van subiendo hacia sus canas
y todavía hacia un castillo
con todo el mar en retirada.

Eran jóvenes y te dicen
–os dicen, en tu oído aguardan–
que era verdad, y todavía,
la tierra, el pueblo y la mañana.

DIONISIO RIDRUEJO

Sa Formiga.
Tamariu. (Gerona).

Las horas muertas

Cuatro poemas

CRÁTER DEL TIEMPO

Gritó la voz desde lo negro, vino
después negándose a morir, ya cerca
del marítimo azul visionario. ¿Qué
decía la herrumbre silbadora,
el agrio son mercante, qué decía?
¿Emerges tú también, llegas del sitio
germinal donde toda palabra
sobrevive a los muertos, última
grieta de aquella libertad
enmohecida?
¿Quién respondía allí,
barajando las cartas señaladas,
fallidas en el juego postrero?

¡Huye mejor hacia tus enemigos,
vive en el cráter
iracundo del tiempo, pierde las bazas
a sabiendas, delinque en la locura!

Recuerdo la gimiente emanación
de los acordeones, las garras

de alacrán de la ginebra, los rótulos
portuarios encendidos
sobre la carne funeral.
La insidiosa,
la maloliente mujer de gemebundos
labios, servil tardíamente
en la yacija, desnuda sobre el féretro
sin nadie, yerta de odio una vez más,
defendía sus últimos espasmos.
Y con el sol alzándose venía
Ulises, amarrado al veneno, amortajando
su propio corazón, y Anteo, el hijo
de la Tierra, a quien canté
en noches incendiarias, y al otro lado,
Osiris, con sus ungüentos corporales
blasonados de horror.
Oh pechos mercenarios,
apretados en la torva quejumbre,
violáceos entre el cardenillo
del metal.

Chorreando de prohibida
falacia, ¿qué decía
el hechicero de Lucra, el emisario
familiar de Avignon?

¡Ven a mis brazos,
nítido cuerpo vil, resbaladiza
hechura de crueldad, ven a mis brazos,
toca mi vientre enceguecido, maldice

esta basura, hijo mío de perra,
bésame la garganta condenada a morir
en idéntico trance!
Y allí estaban
Erato y Melpomene y alguien
a quien no nombro, dentro del antro inmundo,
repartiendo el botín.

Oh tamarindo
lunar, puro como la tierra
perdida, mansa letra de lágrima,
única salvación, no me abandones hoy
que regreso a vivir.

Aquí resido;
puertas adentro, nadie: la impostura
amadora, el vaso tinto en podredumbre,
la página frustrada.
Mediterránea
alegría, como un velo azulándote
en mi alma, no me abandones hoy
que regreso al peligro.
Aquí
vuelvo a escribir para mañana
la última fecha insomne de mi vida.

BLANCO DE ESPAÑA

Escribo la palabra libertad,
la extiendo
sobre la piel dormida de mi patria.
Cuántas salpicaduras, ateridas
entre sus letras indefensas, mojan
de fe mis manos, las consagran
de olvido.
¿Quién se sacrificó
por quién?

Tarde llegué a las puertas
que me abrieron, tarde llegué
desde el refugio maternal
hasta el lugar del crimen,
con la paz aprendida
de memoria y una palabra pura
yerta sobre el papel atribulado.

Blanco de España, ensombrecido
de púrpura, madre y madera
de odio, olvídate
del número mortal, bruñe y colora
los hierros sanguinarios
con la luz del olvido,
para que nadie pueda recordar
la dividida ofrenda de tu sed,
para escribir tu nombre sobre el mío,
para encender con mi esperanza
la luz naciente de tu libertad.

EL DISFRAZADO DE ALEGRÍA

Dentro de la botella quebradiza,
del anaquel al pecho, de la náusea
al olvido, la lámpara de aceite
vacilando, ¿quién agota
el verde brillo líquido
del sortilegio, la hiel abastecida
de azúcar?
Y fue por no caer
por lo que alcé los ojos ebrios
hasta el último escaño, acometido
de templanza, desandando los días
talares de mi vida: el Guadalete
vínico, la sombra genital
ardiendo, la noble alcoba
de aromático cedro hereditario,
el mármol vespertino, aquella ofrenda
de maldita ventura. Reo
de soledad, bebí las ascuas
venenosas del tiempo, apresuré
los ciclos de la culpa.

¡Trémulo
río monástico, azul entre los nombres
fraudulentos, triscando entre las guijas
de Medina Sidonia, patria
iracunda germinando
en lo más negro del amor!

¿Quién eres tú,

el disfrazado de alegría, dime
quién eres?
Sólo responde el líquido
cayendo al corazón, la miseria
del vidrio desviviente, la agria
felicidad de las burbujas.

Máscara
de la alegría, dime quién eres,
pregúntame quién soy, escucha
cómo crece la noche derramándose
hacia la libertad, del anaquel
al pecho, de la náusea al olvido.

DESDE DONDE ME CIEGO DE VIVIR

Era una blanda emanación, casi
una terca oquedad de ternura,
un tibio vaho humedecido
con no sé qué tentáculos.

Abrí
los ojos, vi de cerca el peligro.
¡No, no te acerques, adorable
inmundicia, no podría vivir!
Pero se apresuraba hacia mi infancia,
me tendía su furia entre los lienzos
de la noche enemiga.
Y escuché
la señal, cegué mi vida junta,
anduve a tientas hasta el sitio
temible y deseado.

Madre
mía, ¿me oyes, me has oído
caer, has visto mi posesa
rendición, tú me perdonas?

La mano
balbucía allí dentro, rebuscaba
entre las telas jadeantes, iba
desprendiendo el delirio, calcinando
la desnuda razón.

Agrio desván
limítrofe, gimientes muebles
lapidarios bajo el candor maléfico
del miedo, ¿qué hacer, si la memoria
se instauraba allí mismo, si no había
otra locura más para vivir?

Dulce
naufragio, dulce naufragio,
nupcial ponzoña pura de lo negro,
férvido pan maldito, ¿dónde
me hundo, dónde
me salvo desde aquella noche?

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

EL BANDO DE LOS ÁNGELES

When an artist deserts to the side of the angels, it is not most odious of treasons.

ALDOUS HUXLEY

JUAN EDUARDO CIRLOT:

Carlos Planell, Tábara y otros pintores

Carlos Planell, Tábara y otros pintores

HAY DÍAS, HAY HORAS, ACASO HAY AÑOS EN LOS QUE TODO permanece habitado por una niebla sorda y herida. Es entonces, cuando la angustia o el hastío nos residen, que se justifica y aclara la tremenda frase de Martín Heidegger: «La nada no es ya este vago e impreciso enfrente del ente, sino que se nos descubre como *perteneciente al ser mismo del ente.*» Es posible pintar con la vocación precisa de delatar ese estado de ánimo, ese estado de la existencia. Se considerará entonces lo informal en su pleno aspecto negativo, como «disolución de todas las formaciones» y se utilizará el factor disolvente, aniquilante. para decir a través de lo nebuloso, cómo una sombra profunda y desconocida *puede* a veces cantar con la luz del ente, brillar con los reflejos de la conciencia, arder como las vestiduras del amor y como las desnudas frentes del odio. El pintar «no figurativo», «no formal», «no cromático», la caída voluntaria en todos los abismos de la antiluz y de la antiforma, adquieren en ese ámbito todo su poder de manifestación y de seducción inclusive. Pues todo cuanto pertenece al ente, incluso la «nada», nos afecta y nos conmociona.

Carlos Planell (Barcelona, 1927) pintaba en 1948 dentro de un estilo figurativo esquemático, en el cual los rayados poseían un especial poder significativo,

dentro de un concepto emparentado con el arte de Curós o Guinovart. Sus figuras estáticas y arquetípicas se hallaban sumidas en una atmósfera muerta y silente. Un dibujo, de 1949, muestra cierta influencia del *Autorretrato* de Miró (1938). Desde 1950, Planell busca una expresión más pictórica y la encuentra en la sencilla contraposición de espacios materiales, densos, confrontados con cierto espíritu de geometría, pero en los cuales habla ya sobre todo el *pathos* expresionista de la calidad-color. Planell reconoce que hay un fondo nihilista en su creación, que pintar es para él un sufrimiento a la vez que un deleite supremo. Denomina al vacío «privilegio de ángeles» y, por ello, progresivamente, avanza hacia una pintura en la que la nada lo es todo, y en la que la técnica consiste principalmente en excitar y desvelar un elemento oculto, un factor «irredento y oscuro» que tiembla en los fondos con necesidad de ascender hacia la luz aunque sea para devorarla. Sus pinturas comienzan, en 1954, a conceder al rayado abstracto la supremacía como factor lineal que se superpone a la agitación informe de las manchas. Las formas coloidales de sus imágenes se obtienen por presión de la pintura al óleo o plástica, sobre una preparación en la que interviene el agua. Las direcciones internas y multiplicadas al infinito que toman las pastas de color así aplicadas llegan a formular una suerte de infrafiguraciones fantasmales. En *Cántico* (1957), grandes franjas de un color luchan contra la superficie gris negruzca y puntos brillantes esmaltan toda la composición. Sus obras ulteriores, más fanáticas,

exacerban la negatividad de la imagen y lo reducen todo a una agonía de luces y de sombras, con calidades de matices riquísimos sólo perceptibles a corta distancia. En ese universo de agitaciones emergentes, el menor detalle de color o de materia objetivamente trabajada adquiere un relieve y una tensión extremos.

El pintor ecuatoriano Enrique Tábara (Guayaquil, 1930), reside en España desde la III Bienal Hispanoamericana (1955). Estudió en su país de origen con un pintor alemán de filiación expresionista, quien le enseñó a valorar el sentido irracional del color. Practicó la abstracción geométrica durante algún tiempo, constituyendo uno de los principios particulares de su concepto la fragmentación del espacio en alvéolos y redes. Cayó en la técnica informal desde finales de 1955, siendo sugestionado por la alusión biomórfica de la materia-color, y apareciendo en muchos de sus cuadros un «fauve» (pronunciemos el ya viejo adjetivo con un nuevo significado) frenesí naturalista, un sentimiento de la selva y el sol, del océano y de la vida vegetal, aunque todo ello golpeado y anonadado internamente por una íntima descomposición, por unas fuerzas negativas que mantienen en vigor la ideología nihilista incluso en su caso, de temple vital y procedimiento tan espontáneo. Desde fines de 1956, Tábara repite en la técnica informal la «cuantificación» del espacio, que practicara en la abstracción geométrica y obtiene imágenes de una radical originalidad, como el gran cuadro rojo, tachonado de puntos irregulares en relieve, que figurara en el Salón de Mayo de Barcelona, en

1957. Atraviesa una etapa de restricción cromática y realiza numerosos dibujos en los cuales hay una vastísima investigación de la «morfología informal», es decir, de todos los esquemas complejos, deformados, topológicos, que puede la línea dar de sí, en composiciones de suma diversidad. Más tarde, Tábara busca unos términos de comunicación más objetivos. Profundiza en el principio estético que más fecundo se ha mostrado en el presente —tanto en la pintura de Piet Mondrian como en la música de Arnold Schoenberg— que es el de la «economía de medios», por el cual la riqueza de un autor, de una obra o serie de obras no se fundamenta en un índice absoluto, sino en la medida relativa que constituye cada variante respecto de su invariante. Son especies de paisajes sordos —los suyos— más táctiles que visuales, y Tábara los realiza con óleo y arena (que Georges Braque asociara a la pintura desde 1912), usando la forma redonda como elemento activo y el fragmento de círculo como factor pasivo o ambiental. Relieves «reales» poseen sombras igualmente «reales» en sus pinturas, desdeñando la poesía de lo imaginario, que Sartre analizara, pero basándose en ella, en el fondo, como cualquier artista de cualquier procedimiento. Cuadros grises, negros, verdósos como jades, de matiz cinabrio, desenvuelven ese paisajismo tan particular de Tábara, con vibraciones de un lejano Neruda.

En los dos últimos años, la tendencia informal —acaso en sus cantos del cisne— se ha expandido notablemente en Barcelona. El estímulo ejercido por la

obra de Tapies es indudable. Ángeles Ferrari (Barcelona, 1922) debe ser citada por su vocación y aptitud experimental, aunque muchas de sus pinturas se deben a técnicas demasiado directas y no ofrecen aquella transfiguración de la materia que es precisamente la justificación del informalismo. Dibujos lineales, acuarelas que parecen klecsografías por su sentido de la mancha expresiva, destacan en su producción, aún no madura en esta tendencia. De sus óleos, en alguno logra efectos patéticos excesivos, con un simbolismo de destrucciones biomórficas evidente. Magda Ferrer (Barcelona, 1931), tras un período de naturalismo figurativo hondamente dramático, pasó en 1953 al expresionismo abstracto y de ahí al procedimiento informal, por cauces que se hallan en la interferencia de los espacios materiales agrietados de un informalismo característicamente barcelonés, en el que se señalan anhelos de honda superación. Es preciso esperar que su estilo personal avance para dictaminar sobre sus posibilidades reales. Ya en la actualidad produce imágenes de cierta originalidad y de indudable fuerza pictórica, también saturadas de negaciones interiores y de caminos rotos: confesiones de inexistencias.

En la obra reciente de Enrique Planas Durá (Barcelona, 1921) se advierte un influjo tangencial del informalismo, sin que ello signifique una entrega a sus procedimientos y menos a su estética. También en coincidencias relativas vemos la obra de los pintores extremo-orientales residentes en Barcelona, Hsiao-Chin (Shangai, 1935) y Gerard D'A. Henderson (Singapoore,

1928). En el primero convergen un esencial y poderoso, alegre y exaltado, colorismo, con influencias del teatro chino tanto como de la pintura de nuestro Miró. En el segundo, su propia etapa de pintor figurativo educado en el estilo tradicional de Indonesia, con un sentimiento auténtico de la calidad-color y un interés por experimentar todas las técnicas. En alguna obra reciente se advierte un trasfondo simbólico, en la composición y la imagen.

Con los pintores considerados en este breve sumario, que cierra nuestro estudio de *La pintura informalista en la escuela de Barcelona,* hemos de terminar en interrogaciones: ¿Proseguirá esta tendencia detentando la supremacía lírica, la posición avanzada? ¿Serán sus componentes nihilistas —con el naturalismo trágico de Tapies— los dominantes? ¿Se volverán las miradas inferiores hacia un nuevo idealismo afirmativo?

JUAN EDUARDO CIRLOT

Herzegovina, 33, 6.º
Barcelona.

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

MANUEL ALTOLAGUIRRE:

El caballo griego

•

SOFÍA NOEL:

El abrazo

El caballo griego

Manda que salga lejos tu memoria
a recibir la muerte.

QUEVEDO

CUANDO ME ENCERRARON EN AQUELLA CELDA YO NO ESTABA loco pero debí parecerlo. Me preguntaban mi nombre y yo lo decía. Me preguntaban mi edad y yo la recordaba. Me ofrecían de comer y yo no comía. No tenía hambre. Si las enfermeras o el doctor me prodigaban sonrisas me parecían de burla, sin que me mortificaran ni dieran lugar a ningún reproche por mi parte. Aunque aquello era un manicomio, yo no estaba seguro de que lo fuera. La primera vez que me quedé dormido soñé que estaba en una cárcel. Mientras dormía me pareció escuchar unos disparos. Sentí que me dijeron:

—Están fusilando a tu hermano. Luego a ti.

Cuando desperté me dolía la espalda. Era la primera vez que dormía sobre la madera. Sobre las tablas había suficiente crin vegetal, pero como no estaba contenida en una funda, mi cuerpo la apartaba a los rincones. Otra noche soñé que los restos de mi hija estaban bajo esas crines escondidos. Me desperté angustiado. Cometí la torpeza de buscarlos, igual que un verdadero loco. Y, sin embargo, no lo era. Puedo describir mi celda con todos sus detalles. Podría decir —ya no me acuerdo—

el número de barrotes que tenían las rejas y cuántos eran los alambres de mi claraboya.

La claraboya era mi única alegría. Era grande como una pantalla de cine. Se veía el cielo y una sola rama. Una rama invernal de sicomoro, con una bolita, su fruta o su flor, colgando. Me acordaba de mi niña de tres años, cuando la llevaba con su madre hacia la frontera, por un camino, por una alameda de sicomoros. Mi niña miraba las altas ramas, pidiéndome una bolita.

–Papá, quiero una–, me decía convencida de que podía alcanzarla, de que yo era un gigante.

Aquella bolita de sicomoro fue lo último que me pidió mi hija antes de separarnos. Cuando pensaba en esto asomó una enfermera por mi reja. Me preguntó mi nombre y yo se lo dije. Me preguntó mi edad y yo se la dije. Me preguntó si quería algo, y entonces supliqué:

–Sí, por favor, le ruego que coja esa bolita de sicomoro y se la dé al primer niño de la calle.

Cerró de un golpe la mirilla. Sonreí lleno de una dulzura delirante. Luego me invadió un gran amor por la humanidad toda, y sentí el deseo de que ese amor fuera compartido por todos mis semejantes. Apareció el doctor por la mirilla, seguramente avisado por la enfermera de que mi estado era muy grave. Volvió a preguntarme mi nombre y yo se lo dije, mi edad y yo se la dije. Me preguntó también si quería algo.

–Sí, doctor, quiero saber si es usted capaz de decir lo siguiente: «Amo a todos los hombres».

El doctor, que no podía tomarme en serio, dijo:

—Sí, señor, amo a todos los hombres y sobre todo..., a las mujeres.

Después de esto comprendí que debía elevarme por encima de las ruindades de este mundo. Recé con una sinceridad ajena, como si no fuese yo el que rezara, cosa que me ocurre con frecuencia, cuando logro salir de mí, extraviándome.

La celda contigua estaba ocupada por un hombre menos apacible que yo, un hombre que gritaba enfurecido, que golpeaba los muros con estrépito. Seguramente había logrado arrancar algún grifo de la letrina y lo hacía rebotar contra las paredes. Esos golpes me recordaban el fusilamiento de mi hermano.

—Señor, Dios mío —recé para mis adentros—, déjame paralítico para toda la vida, pero concédele fuerzas a ese hombre para que pueda quebrantar su cárcel.

Aconteció el milagro. Aquel hombre pudo salir de su prisión. Dio un golpe formidable contra la puerta y ésta cedió al impulso. Oí sus primeros pasos, veloces e inquietos, por el pasillo. Luego le sentí acercarse. Se asomó por mi reja. Tenía los ojos muy abiertos. Me habló con tono misterioso:

—Yo y el sordo..., somos tus amigos.

Me hubiera gustado retenerle, que me dijera quién era ese sordo. Allí nunca lo supe. Ahora sospecho de quién fuera. Sin duda era aquel hombre que estaba junto a mí cuando me declararon demente. El sordo era aquel hombre, al que dieron de baja por su dolor de oídos. Una explosión le reventó los tímpanos. Nunca

le vi la cara. Estaba al lado mío, pero mirando a su derecha. Se apretaba los oídos con sus manos y gritaba agachándose. Se lo llevaron. Yo estaba desnudo entre los senegaleses que me custodiaban.

Entre los miembros del tribunal alguien me conoció. Dijo mi nombre. Me preguntó por mi mejor amigo. Como estaba desnudo los jueces no pudieron disimular una sonrisa. Quisieron animarme. La sonrisita involuntaria me pareció cruel, inquisidora. Sospeché que ocultaba una amenaza:

–¿Sabe dónde se encuentra su amigo Emilio Prados? Venga, acérquese al fuego.

De repente me sentí un héroe, un héroe dispuesto a ser un mártir.

–¡No le tengo miedo al fuego! ¡No diré nada! ¡No le tengo miedo al fuego!

Y me lancé a la chimenea con el propósito de coger entre mis manos un carbón ardiendo.

Ante aquella locura, que no me dejaron cometer, dieron por terminado el interrogatorio. Me vistieron y me llevaron al hospital dentro de un coche. Por la ventanilla vi los escaparates iluminados de las tiendas. Hacía mucho tiempo, gran parte de la guerra, que yo no veía escaparates iluminados.

Al llegar al hospital me preguntaron por mi nombre y yo lo dije, mi edad y yo la dije. A pesar de mi cordura me encerraron en aquella celda. Era pequeña con una mirilla y una claraboya, grande como una pantalla de cine, que me dejaba ver el cielo y una rama invernal de sicomoro.

No tuve más remedio que desnudarme. Aunque se burlaba de mí, aquel soldado tenía toda la razón. Habíamos abandonado el frente y yo no vestía el uniforme militar. Llevaba en cambio un gran abrigo azul, traje de lana, tres chalecos de punto, la camisa de seda, camiseta termógena, en fin, toda mi ropa encima.

–¿Dónde te has comprado esa ropa? ¿Con qué dinero? ¿Cuánto te ha costado?

Tenía razón para mortificarme. Estaba pasando frío con su guerrera rota y me parece recordar que no tenía camisa. Creo que llevaba por dentro una camiseta de algodón a rayas.

–Mi abrigo me costó dos... trescientas pesetas–le dije como un tonto.

–¿Eres rico, verdad?

Yo no era rico, pero aquel soldado tenía razón para mortificarme.

–¿Y tu familia, en dónde está?

–En París .., así lo espero.

Me miraba con odio. No pude más. Le dije:

–No me importa mi ropa. No la quiero.

Y me quité el abrigo. Luego me quité la chaqueta. Luego un chaleco. Luego otro y luego otro. Me quité la camisa. Me quité la camiseta termógena y los pantalones. Nunca he sentido mayor sensación de ridículo como aquella tarde al desnudarme ante dos mil personas. Había mujeres y había niños, todos tendidos en el suelo. Un oficial gritó:

–Bastante. Ya es bastante.

Vinieron por mí cuatro senegaleses que me llevaron a los médicos. Al atravesar desnudo entre la multitud oí palabras crueles:

—Fusiladle. Fusiladle. Es un provocador. Que lo fusilen.

Y una pérfida voz que me produjo mucho daño.

—Es un vivo que sabe demasiado.

En la noche anterior crucé los Pirineos con un chófer y con su hermana enferma, de anginas solamente, de las que se curó llegando a Francia. Íbamos los tres por un sendero abrupto, sin saber exactamente cuándo llegaríamos. De vez en cuando, en la montaña aparecían algunos centinelas. Nos preguntaban si llevábamos armas. Decíamos que no y nos dejaban avanzar por la noche. Unas campesinas bondadosas nos sirvieron de guía hasta llegar a la primera aldea..., de cuyo nombre no quiero acordarme. No había luz. Había lágrimas. En un café se amontonaban las mujeres y los niños. Cuando entré bebí algo, creo que aguardiente. El llanto de las mujeres y de los niños no eran lágrimas líquidas, sino enturbiadas nubes coronando sus frentes. Fuera, en el campo, ardían muchas hogueras, rojas como de sangre, y muchas sombras negras. Mucha leña en montones. Me defendí del viento para evitar el humo y las centellas. No reconocí a nadie. Me esperaba allí el coche de unos buenos amigos mejicanos y no quise subir.

—No subo al coche. No. Que suban las mujeres.

—¿Las mujeres, adónde? ¿Tienen a dónde ir? Ya se arreglará todo. Vamos a Perpignan. Vente. Anda. Sube.

—No, no, no voy—gritaba enloquecido. Tuvieron que dejarme.

Tengo que confesar que en aquellos trastornos nerviosos padecí momentos de miserable cobardía y de desconfianza. No era sólo piedad por las mujeres. No me fui por terror, terror a todo, miedo a la vida... Pedí la muerte a voces porque no estaba loco.

Ahora ya no recuerdo si hice alguna gestión para salir de allí o si me detuvieron y me llevaron hasta Perpignan. Cuando llegamos no les di seña alguna. Bajé no sé en qué calle. Le pregunté a un gendarme si mi documentación estaba en regla y me dijo que sí, que podía irme. No quise irme. No tenía hambre, pero le pedí la limosna de un pedazo de pan que se estaba comiendo. Me dio su pan. No lo comí. No tenía hambre.

—Estoy cansado—le dije.

—Pase, puede pasar; cuando descanse puede salir del campo.

Entré a un gimnasio grande, con los cristales rotos, un cobijo infernal para españoles.

Casi nadie dormía, pero todos los cuerpos reposaban tendidos sobre lechos de paja arrancados de grandes bloques amarillos, muros que separaban los hombres de las mujeres, muros que se iban deshaciendo poco a poco. De trecho en trecho el agua, en cubos, para la bebida. Sólo vi en pie a un hombre indiferente y a los soldados negros con los fusiles y sus bayonetas.

No reconocí a nadie pero estuve cortés con todo el mundo, muy fino, exageradamente amable.

Les dije a unos soldados que iba a salir de allí. No me creyeron. Les enseñé mis documentos. Me miraron con odio.

–¿Y tu mujer?

–Mi mujer y mi niña..., en París, en donde tengo amigos.

Se habló mal del Gobierno, de París, del dinero. Ellos también tenían mujeres, tenían hijos. Rompí mis documentos. Ya no me dejarían salir del campo. Me tomaron por loco. Yo les miraba con los ojos fijos para reprenderles cada sonrisa. Luego acudí solícito a un pobre mutilado que se asustó de mí, naturalmente.

Con un vaso de plata, que circulaba de grupo en grupo, fui ofreciéndole agua a todo el mundo. No tenían sed. No querían agua.

Un mozalbete que tenía ganas de divertirse, me imitaba. Con una voz solemne, supongo que tan solemne como la mía, pregonaba:

–¿No hay ningún herido que quiera agua?

Me enfurecí. Pude quitarle el vaso y lo llené temblando. Con voz muy firme dije:

–¿No hay ningún herido que quiera agua?

Nadie me respondió. Acto seguido, miré fijo al muchacho y con una cólera absurda le vacié el vaso contra el rostro.

Se avergonzó. No volví a verle. Me tomó miedo. Entonces fue cuando de un grupo salió el soldado de la guerrera rota para preguntarme cuánto me había costado mi abrigo azul de lana.

Olvidaba un detalle. Visitaron el campo unas damas

francesas con el objeto de repartir alguna ropa. Ropas de hombre, de mujer, de niño. Cuando pasaron por mi lado no pude contenerme al ver un abriguito rosa, propio para una niña de tres años. Quise tener aquella prenda entre mis brazos. La pedí por favor. No me la dieron y hasta se atrevieron a decirme que aquella prenda no era de mi talla.

No comí ni bebí durante varios días. Dormí profundamente por las noches. Me despertaba el alba y me alegraba ver el cielo y la rama invernal de sicomoro. Me preguntaban diariamente mi nombre y yo lo decía. Me preguntaban mi edad y siempre dije la misma: treinta y cuatro años.

–Beba siquiera el caldo, me rogaban.

No bebí caldo, ni agua, ni leche. Desde el pasillo tiraban de la cadena de mi letrina cada cinco minutos, sin que me dieran sed. Pasaron siete días. Una tarde creí sentirme al borde de la muerte. Me desnudé para morir desnudo. Yo nunca alcé la voz, pero esa tarde, con un acento triste, me atreví a declamar invocando a la muerte.

No vino la muerte. Quien asomó a mi celda con cara compasiva fue el oficial que me pegó en el campo: «¡Bastante! ¡Ya es bastante!». Estaba condenado a verme en cueros.

Aunque nada me dijo, le agradecí su gesto. Recordé que en el campo me dio una bofetada y que le denunciaron y que yo lo negué. No me pegó muy fuerte. Sentí su mano desde lejos, con furia, pero con

la mirada pude vencer su esfuerzo y al tocarme sentí frenado el golpe. No pude contestarle porque me sujetaban los senegaleses. Los mismos hombres que habían gritado contra mí «fusiladle», «fusiladle» tomaron mi defensa.

—No hay derecho. Está loco. No hay derecho.

Acudió el comandante. Me preguntó si me pegaron y le dije que no, que no era cierto.

Me alegraba pensar que aquel teniente se interesaba por mi estado. Pensé en su gratitud. Llegué a figurarme que mi conducta le había librado de un arresto o quién sabe de qué castigo mayor. Me llenaba de emoción pensar en su agradecimiento. Derramé lágrimas que atribuyo a la extrema debilidad de mi organismo.

Entonces recordé mi último poema publicado en España hacía muy poco tiempo.

Recuerda todas las fechas,
recuerda todas las cosas,
limita con blancas nubes
el jardín de tu memoria.
Muérete debajo de ella,
bajo su sombra.

Me dije que debía de seguir tales consejos y me dio por pensar en mi vida anterior. La recordé perfectamente. Es verdad comprobada por mí que el hambre despierta la memoria. Lo recordaba todo, con orden, con detalles. Nadie me interrumpió. Llegué hasta mi niñez. Mi vida es buena. Después de haber vivido así

podía morir tranquilo. Mi alma en forma de paloma, saldría por la pantalla de cine, llevándose en el pico la ramita invernal de sicomoro.

Entonces comenzaron las tentaciones del Diablo. Primero fue la soberbia. Estaba tan contento con mi vida, una vida tan clara, que llegué a creerme un santo. Podía salvar al mundo. ¿Dónde estaba mi cruz? Duró poco el delirio....

–Dios mío, Dios mío –recé–, soy la más humilde y pecadora de tus criaturas, ten compasión de mí. Sálvame. Sálvame.

Vencí la tentación de la soberbia. Luego vino la envidia.

–Mientras me estoy muriendo solo, sobre estas tablas de madera, allá en París (aquí unos nombres) estarán con sus hijos y mujeres.

Pero al poco rato exclamé:

–Dios mío, que sea verdad, que allá en París (aquí unos nombres) abracen a sus hijos y mujeres.

En esto baldeaban el pasillo. Derramaban el agua, golpeaban los cubos, con un ruido infernal, intencionado. Estuve a punto de enfadarme. Allí no se podía vivir tranquilo. No me dejaban ni pensar... Pero vencí el pecado de la ira. Llegué al convencimiento de que eran tentaciones del Diablo. Me prometí ser fuerte, aunque se me presentaran tentaciones más dulces. La claraboya era mi única alegría. Era grande como una pantalla de cine. Llegué a temer que el enemigo de mi alma la utilizara para hacer desfilar ante mis ojos los cuerpos de unas ninfas. Las esperé un momento,

pero no pasó nadie. Una sonrisa candorosa iluminó mi rostro. El ángel de mi guarda veló por mi pureza.

Llegué a la orilla de un río y me recosté sobre su margen. En realidad no era de arena, ni de tierra con flores. Todo el paisaje estaba formado por ese río y por las nubes. No había luz. De repente me invadió una claridad fría, misteriosa. Era el sol de la muerte. Las aguas de ese río, las nubes, la superficie, en donde me encontraba, empezaron a brillar de un modo extraño. El río estaba formado por las voces de mis compañeros de reclusión. Yo cerraba los ojos y sentía el rumor del torrente. Todos sufrían y gritaban. Empecé a improvisar:

Tomando el sol de la muerte
junto a un río de tristezas...

Al principio, este río estaba formado por la cadena oscura y sorda de los males ajenos. Pasaba junto a mí y se alejaba incalculable, corriendo por su campo. Sus ondas eran diferentes: de paciencia, de angustia, de esperanza, de miedo.

Una mujer gritaba interminable:

—Que yo no me he casado por lo civil, que yo no me he casado por lo civil, que yo no me he casado por lo civil.

Así estuvo día y noche.

Otras tristes palabras iluminadas por la muerte se alejaban también siguiendo el mismo cauce. Estuve

a punto de morirme. Pensé en mi cuerpo exánime, flotando en tal corriente, a la verdosa luz del más completo olvido.

Me desperté. Llevaba siete días sin comer ni beber y sin que a pesar de ello mi boca se secara. Mi saliva era espesa, gomosa, y al separar mis dedos humedecidos se formaban hilachas que me servían de juego. Tampoco pasé frío. Cuando volvió de nuevo la enfermera no pude responderle con palabras. A sus preguntas por mi estado respondí con un gesto. Me incorporé, junté las manos en ademán piadoso y luego..., mirando a las alturas señalé con el índice varias veces al cielo. Cuando se fue de la mirilla hice sobre mi frente la señal de la cruz y comencé mi examen de conciencia.

De todos mis pecados el que me parecía más horrible fue el de mi risa, una risa nerviosa, con la que en ciertas ocasiones intentaba disimular mi miedo.

Las niñas estaban asustadas. Las mujeres llorosas. No había hombres.

–Han hundido la casa, la han hundido, gritaban.

Habían caído tres bombas, pero la casa estaba en pie. Se habían abierto los balcones. Entraba tierra, fuego, humo. Las mujeres lloraban. No había hombres.

–¡No pasa nada! ¡No pasa nada, nada, nada!

Y me reía. Y lo tomaba a broma.

–¡Mira, mira, mira!

Y señalaba por el balcón abierto la fachada de enfrente. Una mujer colgada de una inmensa paloma pedía auxilio. Vi cómo la salvaron. Me reía. La paloma de estuco la estuvo sosteniendo mucho rato. Una paloma

blanca, de estuco, de escayola, rodeada de fuego, entre nubes de espanto. Me reía.

Las niñas de la casa, las mujeres llorosas, me acusaban, condenaban mi risa desde el cielo.

—Yo lo hacía por vosotras, por quitaros el miedo, yo lo hacía por vosotras. Perdonadme.

No sé por quién lo hice. Volví a rezar.

—Dios mío, ten compasión de mí, perdóname mi risa en aquellos momentos de tu cólera.

1939

MANUEL ALTOLAGUIRRE

Tlaltetilpa, 13.
San Lucas. Coyoacán.
México, D. F.

El abrazo

Nadie reparaba en ella. La niña entraba y salía a su antojo. Poseía la ligereza de un geniecillo. Deslizábase por las largas y anchas habitaciones llenas de luz, patinando sobre el entarimado, que olía siempre a cera. Las muñecas seguían quietas, sonrientes en el estante de haya de su dormitorio.

Pero lo que de veras le gustaba era el mundo mágico del gran jardín: los helechos, los musgos de terciopelo verde botella, las hormigas, las orugas procesionarias que en ciertas épocas del año se escondían dentro de pesadas bolsas en las ramas de los pinos; los collares de rocío, en invierno, que la niña intentaba coger entre sus manos diminutas.

No tenía hermanas, y mamá andaba de un lado para otro en sus jiras de conciertos. Cuando regresaba a casa, había que respetar su soledad, sus horas de trabajo, sus visitas, su humor... Y las amigas de la niña envidiaban que tuviese una madre cuyo nombre salía en los periódicos.

Papá y la abuela cuidaban de ella. Es decir, tenían el buen sentido y la delicadeza de dejarla ir y venir en paz, y de no preocuparse por sus lecturas. Poseía toda la colección de la Condesa de Ségur; libros encuadernados en cartón carmesí, con cantos dorados e ilustraciones a pluma que representaban a la pobre Sofía vestida con largos pantalones ribeteados de encajes

surgidos de un vestido amplísimo, y el pelo peinado con tirabuzones.

Precisamente ayer, mamá había regresado de viaje. Abrazó locamente a su hija y le ofreció una nueva y hermosísima muñeca, que no le causó la menor alegría. Pero, claro está, son cosas que una niña no debe decir.

Eran las nueve de la noche. Hacía media hora que se había despedido de todos:

—Buenas noches, mamá—. Un beso sobre la mejilla perfumada.

—Que descanses, papá—. El cepillo de su bigote.

—Un beso, abuelita—. El viejo pergamino de su cara con olor a violetas.

En vez de marcharse a dormir, se fue a dar una vuelta por el jardín. El mes de mayo arrastraba un aire suave y perfumado. Las primeras flores, que huelen de verdad, no como esas hermosas y frías campanillas blancas. También se olía a hierba. Estaba en un rincón, recién cortada por el jardinero; irían a recogerla al día siguiente. La niña apreciaba particularmente al jardinero, hombre silencioso, lleno de asombrosos conocimientos.

La luna se escondió detrás de un rebaño de nubes algodonosas, y reinó de pronto una total oscuridad. La niña se quedó inmóvil, atenta a los numerosos ruiditos nocturnos. En la acacia, los pájaros revoloteaban en sus nidos. A lo lejos, maulló un gato y le contestó otro con un largo grito modulado. Este silencio relativo era delicioso. Un silencio tibio y que olía tan bien... Y, ¡qué agradable era jugar a tener miedo! Podía imaginar mil peligros fantásticos en aquel silencio y aquella oscuridad.

Una repentina avalancha de sonidos hirió la inmovilidad nocturna. Mamá tocaba el piano en el salón. La niña se la imaginaba inclinada encima del teclado, con aquella expresión tan dulce y que sin embargo a ella le producía daño. Papá estaría sentado en el sillón de cuero y escucharía con los ojos cerrados.

La melodía era muy bonita. Desprendíanse las notas como ciruelas redondas lamidas por el sol. Ahora salía un cortejo de notas barrigudas, vacilantes, antes de ir a caer en un estanque cristalino, de agua pura y transparente. La niña sonreía, agitando levemente la cabeza de derecha a izquierda. Sus largas trenzas seguían dócilmente el movimiento.

Ahora cantaba el mar. Como la niña lo conoció durante el pasado verano. Hasta podía tocar la suave arena con sus pies descalzos y sentir la brisa contra su cara tirante de sol; volver a ver a aquel niño que ella encontraba tan guapo y tan serio. Iba a jugar con la niña y con sus primos. Un niño muy moreno, con las orejas tan bien dibujadas, pegadas a su redonda cabeza dura. Llevaba una camisa de hilo blanco, y su cuello emergía recto y fuerte, como una columna chata. La niña le miraba cuando tenía la seguridad de que él estaba absorto en otro quehacer. Mirándolo así, largamente, ávidamente, parecía que era suyo, exclusivamente suyo, y algo impreciso palpitaba en su corazón y la hacía temblar y llenársele los ojos de lágrimas.

Y en estos instantes, la música que tocaba mamá le causaba el mismo efecto, a la vez suave y terrible. Se sentía muy pequeña, y sola, como una pajita arrastrada por la corriente del río, aquel río en el que ella arrojaba

tesoros guardados secretamente en un cajón de su mesa escritorio: trozos de «papel de plata» que alisaba con paciencia, serpentinas de colores –náufragos de las fiestas de fin de año–, barcos de papel de varios tamaños...

La tristeza indefinida que en estos momentos la invadía, era una sensación agradable, porque en el fondo ella bien sabía que era una niña mimada y querida por sus padres y por la vieja abuelita de cutis fino como una antigua seda arrugada. El verano próximo, tal vez vería al muchacho, pues papá había hablado de volver a la misma playa. Esta idea era algo sumamente alentador. Sin embargo, no sabía por qué, pero la imagen de Irene estropeó su felicidad. Irene era de origen ruso, tenía diez años muy crecidos y esbeltos, y bailaba maravillosamente «ballet». Hasta bailó delante de mamá... Su piel era blanca y sonrosada en las mejillas y en la barbilla redonda; tenía un pelo ensortijado como el oro. Era «un sol de hermosura»; así lo decían todos. Y cuando se movía, parecía aún más hermosa, con sus gestos de gatita y sus ojos azules, alegres y brillantes. La niña sentíase decrecer en su presencia y enflaquecérsele las pantorrillas. Ahora, al superponer la imagen de Irene a la del niño, le entró una rabia espantosa. Rabia contra Irene.

La música había tomado de pronto proporciones imprevistas. Ya no era amable, sonriente, cristalina. Parecía más bien un río desbocado, un oleaje que iba tragándose todo a su paso. La noche, el jardín, la masa compacta que formaba la casa, todo habíase tornado hostil. Fantasmas invisibles escondidos tras los árboles, a la vuelta del camino.

Corrió hacia la puerta de entrada, abierta, y su paso ingrávido la llevó por la escalera. Jadeante, llegó a su cuarto. Hasta allí la perseguía la música. Escondió la cabeza en la almohada. Al cabo de un rato se dio cuenta de que reinaba el silencio acostumbrado. Mamá se había cansado de tocar.

La niña necesitaba una presencia cariñosa. Pero no se atrevía a bajar. Papá la miraría como a una aparición. Mamá se asustaría. Quedaba su ama, la gorda Emma.

Subió ligera la escalera de caracol, hasta los dormitorios de la servidumbre. Empujó suavemente la puerta de Emma. La luz estaba encendida, pero allí dentro no había nadie. Olía a sudor y a polvos de la cara, de esos que Emma compraba a dos pesetas el sobre. ¿Dónde estaría Emma? Volando bajó la escalera y se fue directamente a la cocina, en los sótanos. Parecía verdaderamente un geniecillo extraño, con sus dos trenzas flotando detrás de ella; un espíritu materializado, con aquella mirada fija, que todo lo taladraba, y aquel cuerpecillo tan delgado.

No la oyeron entrar. Allí estaba Emma, en brazos del jardinero. Era algo que sobrepasaba lo imaginable. Al jardinero, uno podía representárselo tan sólo inclinado sobre la tierra, acariciando una flor, enderezando un rosal. Emma también estaba inconocible en su abandono mudo. Absolutamente repugnante con sus enormes senos sueltos en el corpiño desabrochado, y el vaho de idiotez que empapaba sus rasgos perdidos en la grasa. La niña, hipnotizada, volvía la mirada sobre los pechos que parecían estar por todas partes.

El brazo del jardinero, velludo y lleno de venas gruesas como cuerdas, sostenía la cintura dilatada de la mujer. Parecía —ahora se daba cuenta la niña— el abrazo mortal de una araña venenosa. Sí, sí: iba a matar a la pobre Emma. Si no, ¿qué habría de estar haciendo en esa posición? Veía con horror el brazo de la araña estrecharse poco a poco; seguro que Emma, la desgraciada, se había desmayado.

La niña intentó gritar; pero no salía ningún sonido de su garganta reseca y casi dolorida. Sin embargo, era preciso hacer algo para salvar a Emma. ¡Emma! ¡Tan cariñosa con ella, tan consentida, tan dulce, tan tonta...!

Tendría que obrar con enorme cautela. La araña era terrible. También a ella podría matarla.

En la mesa de la cocina brillaba un gran mortero de cobre pulido. Los ojos de la niña se llenaron de aquel atrayante brillo salvador. Adelantó un pie; luego, el otro. La pareja, ajena al mundo exterior, seguía abrazada. Se escuchaba la respiración violenta de la araña. Ya faltaba poquito: la mano de almirez estaba casi a su alcance. Notaba el frío del cobre. Pero sus dedos diminutos no pudieron adueñarse del objeto. Como burlándose de ella, cayó estrepitosamente al suelo. Fulminada, la niña siguió en la caída. Su cuerpecito ligero apenas produjo un ruido amortiguado.

La pareja deshizo su abrazo.

SOFÍA NOEL

Prolongación General Mola, 202.
El Viso.
Madrid.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento.

CONDE DE VILLAMEDIANA

Salvador Espriu en verso castellano

Entre los grandes poetas catalanes de nuestros días, pocos han despertado tan profundo respeto como Salvador Espriu. Muchos son los admirados, pero la admiración literaria no supone, forzosamente, el respeto personal y humano, es decir: la identificación espiritual –y moral– con el pensamiento del poeta. Pues bien, la obra de Salvador Espriu impone al lector, en grado eminente, esta atenta y entrañable consideración, y nos atrevemos a decir que esta virtud, entre otras, habrá movido a Enrique Badosa a preparar el volumen de que hoy damos noticia[1].

Por primera vez, la obra lírica de Salvador Espriu es vertida al castellano. Afirmaríamos que esta versión tiene lugar, precisamente, en el momento más maduro del poeta si no debiera de reconocerse que Espriu es, desde su primer libro, un lírico extrañamente maduro; desde el principio ha sido un poeta hecho, sin aparecer nunca como un poeta acabado. En Espriu se da el precioso e infrecuente fenómeno de la perfección aún perfectible –para decirlo en frase tan contradictoria como clara. No es ésta la ocasión de examinar con detalle la obra de Salvador Espriu, y más si en el mismo volumen este examen se lleva a término de modo minucioso y total, pero creemos oportuno señalar –en especial para quienes no conocían

[1] Salvador Espriu: *Antología lírica*. Introducción, selección y versión castellana de Enrique Badosa. Vol. CXXXVI-VII de la Colección Adonais. Ed. Rialp. Madrid, 1956.

hasta hoy este excepcional mundo lírico– la razón que ha asistido a Enrique Badosa para incorporar a nuestro poeta a la lengua castellana. Un poeta en todo momento personalísimo, una obra siempre sólida contra el viento de la frivolidad y la marea de la moda, justifican sobradamente esta antología, entendida como homenaje.

A Enrique Badosa se debe el estudio, la selección y la traducción de este largo centenar de poemas. Vayamos por partes. El estudio con que se inicia el volumen –más de treinta páginas apretadas y meditadas– constituye sin duda el texto más notable que hemos leído sobre Espríu. A menudo en los prólogos pesa más la vocación que la aptitud –y entonces parecen flotar hinchadamente, ociosamente– o, al revés, la aptitud supera a la vocación–con lo cual se convierten en una piedra fría, pulida con más oficio que pulso. Badosa se admira y razona, cala y explica. Su glosa de la poesía de Espriu como meditación de la muerte es un ensayo de mérito, que sirve a la mejor comprensión del tema, como es obligado, y vale también como excelente pieza literaria.

La selección ha obedecido a un criterio lógico: tomar no sólo los poemas que se estiman mejores y más representativos del poeta que se quiere dar a conocer, sino de entre éstos, aquellos que permiten una versión más fiel. Es evidente que algunos poemas, por su intención o su peculiar lenguaje, incrementan la ya natural dificultad de toda traducción. Al traductor honesto no debe interesarle su labor como brillante juego circense, sino que debe atender sobre todo a los resultados.

De ahí que Badosa, conocedor de todos los secretos y riesgos de la obra de Espriu, haya meditado sabiamente los pasos que podía dar sin salirse del camino original. La selección, por tanto, es racional y respetuosa.

La tercera y principal tarea —ingente y paciente—, la versión castellana, admite dentro de los presentes límites un más extenso comentario. Queden sobreentendidas las consideraciones generales sobre el complejo oficio de traductor, y en especial del traductor de poesía, esencialmente intraducible. Pero de esta aventura imposible, pese a lo cual se lleva continuamente a término, la *Antología lírica* comentada es un ejemplo de infrecuente solvencia. Solvencia de crítico y solvencia de poeta. Porque no debe olvidarse la condición de poeta acreditada por Enrique Badosa —en la misma colección ha aparecido su libro *Más allá del viento*— y tal condición se hace visible a lo largo, y a lo profundo, de este centenar de poemas catalanes puestos en castellano por un poeta de esta lengua. Y el poeta-traductor se reconoce no por el alarde personal, sino precisamente porque su sensibilidad le permite servir con discreto silencio. Badosa presenta «unas versiones tan literales como la poesía espriuana pretendo yo que exige, y no tan literales como para que redundaran en traición flagrante». Muy interesante es la deliberada elusión de los actuales tópicos de léxico de la poesía castellana: «arquitectura», «geografía», «habitar». «Si creo ofensivo e inútil que un poeta nuevo los utilice para su obra original, más ofensivo e inútil sería emplearlos en una traducción... Aspiro a que la retórica de

estas versiones de Espriu no sea otra nueva mala producción castellana, y sí, por lo menos, una aséptica realización basada en la lengua castellana». Es decir, se ha respetado la estética propia de Espriu, estética que bien lo merecía, por su firmeza y su originalidad. Así, si el ritmo de Espriu sorprende en catalán por su novedad, Badosa ha querido certeramente que sorprenda también en castellano.

Por estas sumarias indicaciones el lector comprenderá con qué razonable atención el traductor ha tomado en sus manos el original. Y no queremos concluir esta nota sin referirnos, nuevamente, a la calidad de este original. No sé qué impresión producirá en el mundo poético castellano el descubrimiento de Salvador Espriu. Para la poesía catalana la aparición de Espriu supone un enriquecimiento extraordinario. «Hundí las manos en el oro misterioso / de mi viejo catalán, y te las muestro / hoy, sin ganancia alguna...» escribió el poeta en su modestia. Pero el oro del viejo catalán ha ganado, sí, un brillo nuevo tocado por la mano de Espriu.

J. M. E.

La edición crítica de la «Filosofía vulgar»

Al lado de la magistral aportación crítica y erudita con que ha venido enriqueciendo el profesor Antonio Vilanova la historia literaria del Renacimiento y del Barroco, hay también que destacar, y con muy particular

valoración, su ya extensa serie de publicaciones de textos de los siglos XVI y XVII[1]. Dentro de esta última parcela de la servicial labor filológica de Vilanova, llega ahora a nuestras manos el primer tomo de su edición crítica de la *Filosofía vulgar,* de Juan de Mal Lara[2], precedida de un útil y documentado prólogo y acompañada de un amplio repertorio de notas y referencias.

En el citado estudio preliminar –dedicado a don Américo Castro, «maestro de erasmismo»–, Vilanova traza, en primer término, un detenido esbozo biográfico del gran humanista andaluz, apoyándose en un material realmente exhaustivo y proveyendo su investigación de todas y cada una de las fuentes de la vida y la obra de Mal Lara. Vilanova recuerda aquí, por otra parte, la tesis de Menéndez Pelayo sobre la importancia folklórica de la *Filosofía vulgar,* cuyo alcance hubo de fijar posteriormente don Américo Castro dentro del representativo cuadro del erasmismo español. Partiendo de esta significativa proyección de la obra ahora editada, Vilanova enriquece su estudio con toda una nueva serie de materiales de primera mano, utilizados escrupulosamente en múltiples aclaraciones e identificaciones para una mejor y más eficaz lectura del texto reproducido.

---

[1] Recordemos, al margen de otros estudios especializados, sus ediciones de *La lozana andaluza;* de *Lo Somni,* de Bernat Metge; de la *Censura de la locura humana y excelencias della,* de Jerónimo de Mondragón; de las *Poesías,* de Hernando de Acuña; de los *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro,* de Rey de Artieda, etc.

[2] J. de Mal Lara: *Filosofía vulgar,* t. I, Edición, prólogo y notas de Antonio Vilanova, «Selecciones bibliófilas», Barcelona, MCMLVIII.

Vilanova se ha valido para su transcripción de la edición príncipe de la *Philosophía Vulgar* (Sevilla, 1568), que es la única que incluye los importantes preámbulos del propio Mal Lara sobre la intención y los pormenores de su obra, suprimidos en las posteriores ediciones del siglo XVII. Dada la extensión del texto completo de estos refraneros, Vilanova anuncia su división en tres tomos, donde quedarán repartidas las diez *Centurias* o conjuntos de cien refranes con sus correspondientes glosas que componen el cuerpo total del libro. En el primer tomo, que es el que nos ocupa, aparecen incluídas las tres *Centurias* iniciales, junto con las *Tablas de lugares comunes*. Con la publicación de la obra íntegra quedará, pues, al alcance del estudioso y del amante de la «sabiduría popular» este decisivo ejemplo del desarrollo de la paremiología y del erasmismo en España.

Nos importa apoyarnos en este nuevo hito de la eficaz labor crítica y erudita del profesor Antonio Vilanova, para hacer hincapié en las excepcionales características de sus investigaciones filológicas y literarias. Desde su ambiciosa tesis sobre *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*[3] hasta sus estudios y ediciones críticas de temas y textos de los siglos XVI y XVII, Vilanova ha llegado a representar, sin duda alguna, una de las más sólidas e innegables realidades de la investigación literaria española actual.

J. M. C. B.

---

[3] Ediciones de la *Revista de Filología Española*. Anejo LXVI, 2 vols., Madrid, 1957. (Premio Menéndez Pelayo, 1951).

Un riguroso panorama de la literatura universal

Con la aparición del tomo segundo de la *Historia de la Literatura Universal*[1], encomendada a los profesores Martín de Riquer y José María Valverde, queda cancelado hasta el romanticismo el ambicioso plan inicial de la obra. Justo es que en esta ocasión hagamos un comentario conjunto de los dos tomos aparecidos hasta ahora, siquiera sea para señalar entusiásticamente la eficaz orientación y el muy útil y solvente servicio que viene a regalarnos un panorama crítico de la literatura universal como el que nos ocupa.

En el tomo primero[2], debido a la pluma de Martín de Riquer, se estudia el amplio ciclo comprendido en el epígrafe que lo encabeza: *De la Antigüedad al Renacimiento*. Nos parece obvio insistir ahora en las sobradas garantías que la personalidad de Martín de Riquer nos ofrece como autor de una obra de este tipo. Su hondo y minucioso conocimiento del período estudiado, queda bien patente a través de las páginas de este riguroso y bien ordenado volumen, donde se analizan, con atenta y sagaz penetra-

---

[1] Martín de Riquer y José María Valverde: *Historia de la Literatura Universal*, tomo II. *Del Renacimiento al Romanticismo*, Editorial Noguer, S. A., Barcelona, 1958.

[2] Martín de Riquer: *Historia de la Literatura Universal*, tomo I. *De la Antigüedad al Renacimiento*, Editorial Noguer, S. A., Barcelona, 1957.

ción, los más importantes eslabones del desarrollo de la literatura a lo largo de los tiempos y las geografías.

Partiendo del núcleo originario de las literaturas orientales –la sánscrita, la hebrea y la árabe– Martín de Riquer va deteniéndose, con una solvente pericia crítica, en las obras clásicas de griegos y latinos y en las varias literaturas medievales, especialmente en la poesía lírica de los siglos XII y XIII, cuyo preciso análisis es realmente uno de los resúmenes más finos y penetrantes que hemos tenido ocasión de leer sobre tan fundamental y huidizo tema.

El volumen se cierra con una sinóptica y suficiente consideración crítica sobre el tránsito del medievalismo al renacimiento, estudiando primeramente las figuras de Dante, Petrarca y Boccaccio y enfrentándose por último con el alborear de la literatura renacentista de mediados del siglo XVI.

La ordenación histórica, cronológica y selectiva de este panorama de la literatura universal entraña, pues, un decisivo y servicial carácter de consulta. Las distintas épocas sometidas a análisis en este volumen van mostrándonos con sobrada utilidad sus más relevantes hitos y sus más significados testimonios de cultura. Y todo ello avalado por el rigor intelectual y el profundo conocimiento del tema que en todos sus trabajos ha demostrado Martín de Riquer.

En el tomo segundo, recientemente publicado y en cuya redacción han intervenido conjuntamente Martín de Riquer y José María Valverde, se traza el extenso y definidor cuadro de la literatura comprendida entre el renacimiento y el romanticismo. El cumplido volu-

men se abre con la ágil y pormenorizada glosa de la expansión renacentista, distinguiéndose con atenta mirada su enraizamiento en toda la literatura europea. Seguidamente, se estudian con pareja dedicación los diversos movimientos barrocos y neoclásicos hasta culminar en el prerromanticismo inglés del siglo XVIII.

Los artículos de este segundo volumen —cuyas firmas con iniciales nos remiten a su respectivo autor—, están ordenados siguiendo un escrupuloso orden cronológico y una minuciosa línea de bifurcaciones culturales. De esta forma la utilidad práctica de la obra queda continuada felizmente desde sus comienzos hasta el último ciclo estudiado. Su mismo carácter divulgador —que se aparta esta vez de las consignas usuales para ofrecernos una visión crítica de primera mano— obedece a una intención doblemente provechosa: la del rigor y la de la amenidad. Sus autores se han desvivido por regalarnos a la vez que un importante manual de consulta y de trabajo, un diáfano libro de lectura. Pocas historias de la literatura reúnen, en definitiva, más aliciente y más garantía para el lector y para el estudioso.

J. M. C. B.

Blai Bonet, novelista

Creo que fue José María Espinás quien, con motivo de la publicación de *Cant espiritual,* aludió a aquel silencio, aquel gris y apretado silencio que se había cernido, como un agüero, sobre la poesía catalana inmediatamente antes de la aparición de Blai Bonet. Con qué alborozo, con cuánta apasionada ilusión pudo entonces escribirse la sencilla y maravillada frase «ha nacido un poeta», ese acontecimiento que Joan Alcover hubiese querido que se anunciase con las salvas de ordenanza.

No sé hasta qué punto, referido al ámbito total de la lengua, pecó a la sazón de hiperbólico, y aun de prematuro, el encendido entusiasmo del comentarista. Era, sin embargo, rigurosamente exacto si se ceñía a los límites estrictos de la poesía mallorquina. Sólo quienes sabemos el grado de conformista mediocridad, de recortada ambición, de humilde complacencia en sí misma y en los imaginarios cánones que la definían, a que esta poesía había llegado a lo largo de un proceso de retraimiento, de sucesivas renuncias, podemos comprender el alcance que tuvo la irrupción de un poeta de la fibra de Blai Bonet. Los círculos literarios mallorquines, los fatigados y apacibles cenáculos isleños, vibraron, hará diez años, de gozo y estupor ante la presencia de Blai. Todo revestía a su alrededor un cierto carácter excepcional; casi me atrevería a decir espectacular. Incluso la lenta enfermedad que lo mantenía atado a su silla de enea en

aquel Santanyí vulgar y polvoriento que él magnificaba en sus versos, contribuyó grandemente a crear la atmósfera de admirativa ternura que le rodeaba y dio lugar –justo es consignarlo– al más conmovedor ejemplo de solidaridad humana por parte de escritores y mecenas mallorquines –y, después, de toda Cataluña– que pueda imaginarse.

La poesía de Blai Bonet supone algo insólito –y hondamente saludable– en la órbita de la literatura catalana. Alejada tanto del vacío formalismo en que vino a dar la que se llamó «escuela mallorquina», como del trabajado, sobrio y denso intelectualismo de los poetas de la Cataluña continental, constituye un caso aparte, el descubrimiento de un mundo lírico inédito que justificaba plenamente el alborozado asombro con que se le recibió. Al tratar de definir esta poesía, hubo que buscar sus raíces en la apasionada mística de Ramón Llull, ese otro gran solitario de la literatura catalana. No en balde, refiriéndose a *Cant espiritual,* un crítico de tan ponderado juicio como Pedro Bohigas aludió a los ecos lulianos que en él se perciben[1]. Pero junto a ello había algo de pareja trascendencia: la aportación, con todas sus ventajas y peligros, de un positivo influjo, en temas y formas de expresión, de la poesía castellana contemporánea, desde Antonio Machado a Blas de Otero. La fusión de estos varios elementos en el crisol de su poderosa personalidad, han hecho de Blai Bonet la voz más auténtica de la poesía mallorquina de estos últimos tiempos, unos últimos tiempos que abar-

[1] *Tres cants espirituals,* en *Homenatge a Carles Riba.*

can, por lo menos, veinticinco años.

Hoy, Blai Bonet ha vuelto a poner en conmoción las letras catalanas con su novela *El mar*[2]. Todo lo que de extraordinario hubo en el poeta, se da otra vez, con creces, en el novelista. El mismo universo turbio y apasionado, transido de humanidad en vilo, que nos reveló *Cant espiritual,* palpita en *El mar*. Pero Blai ha sabido dar con toda limpieza este paso, siempre comprometido y a veces penoso, de la poesía a la novela. El libro que comentamos es, técnicamente, maduro, exento de vacilaciones o inoportunos resabios líricos. Nos hallamos en presencia de un novelista consumado, seguro de su propio arte, no de un poeta que, a manera de ensayo, prueba fortuna por otros caminos. Vale la pena subrayar este hecho.

La obra toda de Blai Bonet, en su significación más profunda, gira en torno al sentimiento del pecado, de la caída. Un pecado que el poeta intuye como un estigma en su espíritu y aun en su propia carne —en el espíritu y en la carne de todos— y del que busca redimirse, desesperadamente, por la vía del amor. En uno de sus más definidores poemas escribió: *Pecam, oh Crist, oh Crist, patim de fosca / i jo call ardentment perquè l'amor / no em basta per a cloure aquesta nafra*. En *El mar,* es también el pecado, esta honda y casi telúrica noción del pecado, lo que crea la atmósfera en que se mueven sus personajes, lo que da sentido a su náusea, a su angustia existencial. Sobre una experiencia vivida —el sanatorio de tuberculosos—

[2] *El Club dels Novel·listes,* IX. Aymà, S. A. Editora, Barcelona, 1958.

construye el autor una narración en la que nada se ha escatimado al horror. Blai Bonet pretende dar testimonio de la tragedia, espiritual y física, de una generación —la suya— que llegó a la adolescencia a través de un mundo marcado por la guerra. Toda la miseria —e incluso la grandeza— de esta generación maltrecha halla su eco en *El mar*. Manuel Tur y Andreu Ramallo, sus protagonistas, son dos hombres obsesionados por el mal, por la angustia del pecado que grabó para siempre en sus almas la tremenda circunstancia que forjó su hombría. En *El mar* lucha y sufre una turbia juventud que se sabe condenada sin sentido y sin objeto, unos tristes y furiosos agonizantes que arrojan las sábanas contra el espejo para no ver reflejada en él su propia muerte. Sólo una vaga, casi inconcreta esperanza salvadora, ilumina levemente estas páginas que, en más de una ocasión, ponen a prueba la sensibilidad del lector. Este nebuloso, apenas perceptible halo de ternura, unido a la clara nobleza de su arte, salvó a Blai Bonet de escribir un libro sencillamente repulsivo.

El mar ha provocado —no podía ser menos— una viva reacción en Cataluña y Mallorca. Junto al elogio sin reservas, menudean los reproches e incluso los denuestos. Se ha acusado al autor de falta de pericia en el dibujo de los personajes, casi idénticos en sus matices y reacciones. No olvidemos, empero, que Blai no ha pretendido escribir una novela de las que se llamaron psicológicas. Tiene plena conciencia de la identidad esencial de estos seres, hermanados por el dolor y el pecado, que se debaten en el mundo sombrío que ha

querido ofrecernos. Es el propio Manuel Tur quien en las primeras páginas de la novela nos dice: «Aquí todos somos unos alucinados, unos descarnados... y hablamos y pensamos y amamos sin carácter, como un solo hombre.»

Mayor consistencia tienen los reparos que se le han hecho desde el punto de vista estilístico. La prosa de Blai Bonet es, como su verso, desigual, jadeante, poblada de duras aristas. Tras admirables hallazgos expresivos —aquellos hombres, por ejemplo, que, camino del paredón donde van a ser fusilados, lloran «como burros» *(com ases)*—, se diluye a veces en un extraño tono discursivo, levemente barroco, que, sin llegar a enervarla, aminora sensiblemente la tensión dramática del relato. En este mismo aspecto, juzgo equivocada la redacción de ciertos diálogos, en los que la constante reiteración del pronombre de segunda persona al final de frase se me antoja un recurso, aparte de artificioso, pueril. Poco pesan, sin embargo, tales minucias.

El mar es, en suma, una novela importante. Una de las más importantes de la lengua catalana y la más importante, sin duda alguna, de las escritas por un mallorquín en esta lengua —con la sola excepción, claro está, del remoto *Blanquerna* luliano. Obsérvese que digo *la más importante,* no *la mejor,* cuestión esta última que no es mi intento dilucidar ahora.

Es evidente que Blai Bonet, al escribir esta obra donde, con varia fortuna pero siempre con trazo hondo y alta calidad, refleja la influencia de la mejor novelística contemporánea, ha marcado un hito en la evo-

lución de la prosa narrativa catalana, un derrotero ante el que se abre un vasto y despejado horizonte. Es difícil adivinar lo que Blai Bonet podrá ofrecernos en el futuro. No creo, sin embargo, arriesgado saludar, ya desde ahora, el nacimiento de un gran novelista.

J. M. LL.

La poesía de Enrique Azcoaga

Enrique Azcoaga es uno de los escritores españoles más amplios de hoy. Excepto en el teatro ha escrito y destacado en todos los géneros literarios y aun de crítica plástica. Pero, indudablemente, es en la poesía y en sus *Entregas* en donde se da más íntegra y sinceramente y, por esto, podemos considerar esta parte de su producción como sus libros más entrañables.

Al igual que su maestro don Miguel de Unamuno, Azcoaga se ha visto precisado a escribir poesía porque sólo en verso cabe la expresión de todo su mundo de pensamiento y sentimiento, su búsqueda de sí mismo y del hombre. Poesía que piensa y que siente es la suya, nunca alarde de imaginería retórica que ya tan poco tiene que hacer y obrar en el angustiado hombre de hoy. Ésta ha sido siempre la meta de Enrique Azcoaga. En *Dársena del hombre*[1] en-

[1] Editorial Mairena, Buenos Aires, 1957.

contramos otra vez al poeta de siempre pero, ahora, con una madurez de pensamiento y con una serenidad en el decir que conmueve al lector. Serenidad en la expresión que en nada amengua su «palpitar sin calma». Ya en la mitad del camino de la vida Enrique Azcoaga se ha detenido y se ha visto en lo hondo, en sus más íntimas raíces. Se ha visto y ha visto a los hombres: esto es su libro: un repasar el pasado, con fracasos, desilusiones, alegrías, triunfos, y un enfrentarse honesto con el futuro «nutriendo una esperanza».

Íntima y desnuda biografía en la que se da mezclado, pero con nítido pensamiento, lo que el poeta fue, lo que es y lo que aspira para sí y para sus semejantes, a los que él llama amigos. Y el lector amigo, se siente inmerso en las preocupaciones desazonadoras de Enrique Azcoaga; como llevado por su mano también discurren ante sus ojos todo ese problema del vivir y del haber vivido. No es narcisismo el contemplarse de esta manera: es buscar una explicación a lo que fuimos, a lo que somos y llenarse de fuerza para enfrentarse con lo que venga. Enrique Azcoaga ha escrito un bello, un hermoso libro de versos que es una sana sacudida porque es un grito de pasión noble abierto para todos, lleno de ternura, de comprensión amistosa y altivo en su meta:

Brasa es palabra leal; brasa es mi pena;
brasa mi corazón; brasa este brío
callado que rescolda el señorío...
Brasa de fuego manso y luz serena.

La segunda parte de este libro se titula *Las canciones del hombre* y en ellas encontramos las mismas preocupaciones pero dichas a la

manera sentenciosa de las coplas populares nuestras, que tanto empleó, también, don Antonio Machado. Tanto su poesía preocupada de la primera parte, como ésta de giro popular (ambas con un dominio espléndido de la forma), nacen de la misma razón cordial y poética:

No es lo mismo fabricar
un canto para los hombres,
que hacerse un hombre al cantar.

El lector se hace al cantar de Azcoaga, vive con él porque es vivirse uno a sí mismo. Todo lo dormido despierta en nosotros, volvemos a ser lo que fuimos. Sentimos con el poeta:

Compañerito del alma,
compañero, compañero...
Quiero hacerte compañía,
o que acompañes mi verso.

R. F.

Una enciclopedia de la música

Pese al valioso grupo de investigadores españoles, ejemplares por su sólida preparación y hondura científica, que actualmente dedican afanes y saberes al campo de la musicología, lo cierto es que apenas se ha prestado atención en nuestro país a la literatura de divulgación musical. Merece por ello ser destacada la publicación en versión española de la *Enciclopedia de la música,* de Casper Höweler[1], obra que, además de responder plena-

[1] Traducción de Federico Sopeña y César Aymat, Editorial Noguer, Barcelona, 1958.

mente al intento de ofrecer un sumario panorama de la historia de la música junto a los rudimentos básicos de la técnica musical, reúne aquellas indispensables condiciones de probidad y solvencia, tantas veces ausentes en los trabajos de esta índole.

El autor del libro, que en su edición original lleva el título sobradamente significativo de *X-Y-Z der Muziek,* explica abiertamente su propósito: «El presente libro no pretende agotar el tema... Compositores de importancia secundaria ceden su puesto a los grandes maestros de la música y a sus principales obras». Federico Sopeña, al presentar la edición española, aclara por su parte que «se trata de una enciclopedia singular: ni técnica ni biográfica, dirigida fundamentalmente al aficionado para 'explicarle', en lo posible, las obras más importantes de la historia de la música». Esta finalidad, limitada, si se quiere, pero utilísima, se alcanza a la perfección en la obra que nos ocupa.

Una de las cualidades más estimables de esta enciclopedia la constituye el dar la debida y necesaria importancia a la época actual. Salvo raras excepciones –Katchaturian y Villalobos, por ejemplo– se tiene muy en cuenta al compositor de nuestros días. Así, obras como *Wozzeck,* de Alban Berg, *Juana de Arco,* de Honneger, las sinfonías de Anton Bruckner, o la *Historia del soldado,* de Stravinski, hallan en estas páginas el eco que por su trascendencia merecen. Por otra parte, el jazz ocupa un lugar destacado: bosquejos sobre instrumentación, estilos, historia, definitiva influencia en la música contemporánea, son temas que cobran el necesario relieve en los

artículos que les dedica el maestro Pustochkin, uno de los más destacados especialistas en la materia, que ha colaborado con Casper Höweler en la redacción de la enciclopedia.

Los límites insoslayables a que toda obra de divulgación debe ceñirse, son sin duda el motivo de que se desdibuje, al ser estudiada con excesiva parquedad, la figura de algunos compositores —Vivaldi, Sibelius, Schostakovitsch— que son, a nuestro juicio, de capital importancia. Anotemos, sin embargo, que ello constituye una excepción dentro del tono general de la obra, casi siempre de gran objetividad y sólida documentación.

Subrayemos finalmente el acertado apéndice en torno a la música española, que Federico Sopeña, con sagaz y justo criterio, ha escrito para la edición que comentamos y que nos ofrece un completo panorama de la evolución de nuestra cultura musical.

L. A. de C.

Perfil humano de San Juan de Dios

El cultivo de la hagiografía ofrece para el escritor contemporáneo, para el escritor que se sabe hijo de su época y del mundo cultural en que vive, una serie de arduos e insoslayables problemas. Al enfrentarse con la biografía del santo en su realidad vital y humana, tropieza ante todo con la necesidad de deslindar las borrosas fronteras que separan lo natural de lo sobre-

natural y el acaecer histórico de la piadosa leyenda. Porque si es hoy inadmisible la posición barroca, cerrada por completo al perfil humano del santo, a su íntimo y cotidiano vivir, no puede tampoco aceptarse una actitud positivista que, al prescindir de la acción inefable de la Gracia, haya de llegar a conclusiones puramente negativas. Tales son las dificultades básicas que ha sabido vencer limpiamente José Cruset al ofrecernos su admirable biografía de San Juan de Dios[1].

José Cruset pertenece a una generación que quedó desplazada casi inmediatamente de llegar al mundo de las letras: la generación que hizo sus primeras armas en los años inmediatamente anteriores a 1936 y que en 1939 se sintió, de pronto, rebasada, envejecida. Cruset ha sido de los que han permanecido fieles a su línea inicial, que recogía las más puras esencias de la llamada generación de 1927. Un poco en la sombra, y sin duda sin hallar el eco merecido, ha ido publicando sucesivos libros de poemas y algunos volúmenes de cuentos, suficientes para acreditarle como escritor de finas y nobles calidades, que una vez más —y tal vez con mayor evidencia que nunca— pone de manifiesto en la narración de esta aventura iluminada.

Superando las dos actitudes, la barroca y la positivista, antes aludidas, consigue el autor presentarnos, con perfecta y minuciosa matización psicológica, la figura humana del inquieto mozuelo portugués, niño vagabundo en plena picaresca por tierras de España, soldado en Fuenterrabía y en

[1] José Cruset: *San Juan de Dios. Una aventura iluminada.* Editorial Aedos, Barcelona, 1958.

Viena, librero ambulante en Gibraltar que, en pos de la irresistible llamada de la Gracia, había de emprender una de las más gigantescas y estremecedoras obras humanitarias que registra la historia. De esta silueta que Cruset, tan amorosamente y con tanta precisión ha acertado a trazar, surge, con toda su grandeza, el perfil del santo.

José Cruset ha puesto al servicio de esta biografía, junto a su honda sensibilidad de poeta, una sólida y ejemplar documentación. Con toda minuciosidad, sin ahorrar desvelo alguno, ha acopiado y reordenado pacientemente los datos, no muy abundantes, que habían de darle la clave de la poderosa personalidad del santo. Cuidado especial ha puesto en definir la circunstancia en que su aventura se produjo: el complejo y fecundo mundo hispánico del siglo XVI, que estudia con cumplida precisión.

Vale la pena destacar el apéndice que recoge las resonancias artísticas de la figura de San Juan de Dios, en el que se reproducen poemas de Francisco Trillo y Figueroa, Lope de Vega, Gerardo Diego y Manuel Benítez Carrasco.

A los valores antes apuntados cabe añadir la calidad que Cruset ha infundido a su prosa, intachable en su elegancia, mesura y expresividad. Todo ello hace de su *San Juan de Dios* una obra lograda y absolutamente perfecta en su género y en su intención.

J. M. LL.

Recital de baile jondo en «Papeles de Son Armadans»

Siguiendo la orientación que nuestra revista ha querido dar siempre a sus diversas manifestaciones culturales, los PAPELES DE SON ARMADANS organizaron el día 1.° un recital de baile jondo, ofrecido por Micaela Flores Amaya, la *Chunga*. Con dicho acto se pretendía rendir homenaje a la pureza interpretativa y a la mágica y sabia intuición de la joven bailaora, cuyo sentido de la expresión jonda ha llegado a constituir, sin duda alguna, una de las más serias y verídicas revelaciones de nuestras artes rítmicas populares.

La *Chunga* bailó por *siguiriyas*, por *soleares* y por *alegrías*, interpretando posteriormente la *morisca* y la *zarabanda*, viejos bailes vigentes ya en el siglo XVI y actualizados ahora por virtud de la atávica y misteriosa sabiduría de esta gitana de dieciocho años, que ha sabido enseñarle al mundo la íntegra y constitutiva raíz del baile andaluz puro. Para acompañar a la *Chunga*, tomaron parte también en el homenaje el *Beni de Cádiz*, cantaor de incontaminadas leyes y representante de toda una nueva dinastía de intérpretes de los cantes matrices, y Ramón Gómez, guitarrista de vieja estampa, cuyos duendes musicales unifican cabalmente el angustioso y patético baile de la *Chunga* y la estremecedora voz del *Beni*.

El acto fue presentado por nuestro subdirector, el poeta José Manuel Caballero Bonald, que hizo una certera glosa del baile de la

Chunga y de su categórica significación dentro de las tendencias actuales de las manifestaciones rítmicas andaluzas. Caballero Bonald habló del sentido ritual del baile jondo y de su difícil y esotérica vinculación con las necesidades expresivas de una raza vieja como el mundo. El recital fue cerrado con unas palabras de nuestro director, que hizo hincapié en la intuitiva maestría del baile de la *Chunga* y en su salvadora y representativa vigencia dentro del abigarrado panorama de nuestras tradiciones populares. Finalmente, expresó la intención de este recital de baile *jondo,* con el que los PAPELES DE SON ARMADANS cumplían una vez más con su norma de atenta preocupación por cuanto constituye un auténtico fenómeno de cultura.

Al acto asistieron los pintores Joan Miró y José Coll Bardolet, el ceramista Llorens Artigas, el escultor Horacio Eguía, el grabador griego Juan D. Saridakis, el filólogo Manuel Sanchis Guarner, el poeta americano Anthony Kerrigan, los poetas mallorquines Blai Bonet y José María Llompart, el editor suizo Cramer y una escogida representación de las letras y las artes españolas y extranjeras.

*

Américo Castro y Jorge Guillén en nuestra casa

El verano mallorquín, este verano inquieto y luminoso, atareado y cosmopolita, incluso preocupador a veces, nos depara con frecuencia las más agradables compensaciones. Confundido en el torrente de bullangueros turistas que afluye día tras día a esta tierra donde los PAPELES vinieron a acampar, llega, de cuando en cuando, algún viajero de nombre ilustre. Américo Castro y Jorge Guillén han sido quienes, este año, concedieron a Mallorca y a PAPELES el alto honor de su visita.

El «viejo profesor», como alguien cariñosamente le nombró, a quien debemos la más cabal y luminosa interpretación de nuestra realidad histórica, y el poeta, alto ejemplo de hondura y recortada perfección, han querido, por unas horas, honrar nuestra casa con su presencia. En PAPELES DE SON ARMADANS agradecemos a ambos los instantes de gratísima compañía que nos han brindado, el sabroso y aleccionador regalo de su conversación, vibrante de la más noble humanidad.

El sabio y el poeta, de regreso a sus lejanos hogares, dejan en esta casa un cordial, un entrañable vínculo de afecto, junto al deseo y la esperanza de su pronta vuelta por estas latitudes en las que —ellos lo saben bien— dejan abierto el consulado de nuestras páginas.

*

poe-
ıdura
, han
oras,
on su
s DE
emos
s de
e nos
oso y
le su
de la

le re-
gares,
cor-
nculo
seo y
ronta
tudes
saben
con-
ginas.

*

LA ATALAYA Y EL MAPA

In
lec
y
de
co
est
me
en
añ
en
a
qu
Ac
de
en
efe
pe
bri
va
co
un
Ha
de

Carta de Inglaterra

Formas y colores

Impresionismo abstracto (Arts Council Gallery), La *Colección Niarkos,* una excelente selección de impresionistas y post-impresionistas (Tate Gallery), *Tesoros artísticos del Japón,* una muestra interesante, que a los ojos del contemplador de Occidente redime al nipón de la mera estima del hábil y delicado artesano en que generalmente se le tiene por estas latitudes (Arts Council) y, en fin, El *19 Salón de Verano,* que presenta todos los años la «Royal Academy», han constituído últimamente en Londres la «nurriture spirituelle» de los asiduos a las exposiciones de pintura. El *Salón de Verano,* que se alberga en la horripilante sede de la «Royal Academy», de una pomposidad neoclásica con sarpullido de banderitas británicas que hace agazapar el ánimo en el reducto de la más invencible suspicacia, es, en efecto, un inmenso y abigarrado despliegue de pintura pertinazmente arcaica y mohosa. La «Royal Academy» británica oficia, con aires de solemnidad, en un templo vacío. Su presidente, Sir Charles Wheeler, es, dicho sea con la debida consideración pero sin pizca de respeto, un simple alabardero. Arrogante y enterizo, eso sí. Hace poco hizo unas declaraciones a la prensa y habló de Picasso en términos de olímpico desdén. Se cuenta

que alguien se lo dijo al pintor; éste escuchó atentamente y luego, con sincero interés, preguntó: «Pero, bueno ¿quién es ese Wheeler?».

Otras dos exposiciones de pintura he visitado recientemente, una en Cookham, a unos cuarenta kilómetros de aquí, y la otra también en Londres, que merecen, si bien por distintas razones, más amplia reseña. Me refiero a las de Stanley Spencer y del español Federico Lloveras.

Stanley Spencer o el realismo religioso

Cookham es la aldea natal de Stanley Spencer, una figura de la pintura británica contemporánea excepcional en todos los órdenes. La crítica de cliché le califica como el pintor religioso más grande que ha producido la Gran Bretaña en lo que va de siglo. Stanley Spencer es eso, indudablemente, pero mucho más. Empieza por haber realizado algo que, en mi opinión, constituye la mejor credencial de un artista entero y verdadero: nacer, vivir, pintar y estar resuelto a morir en un mismo sitio y, sin recurrir a más datos externos que los que le han brindado el cielo, la tierra y los hombres que engloban los dos o tres kilómetros cuadrados del término de Cookham, crear una obra de vigencia universal. En las pasadas Navidades alguien sugirió a Spencer, medio en broma, que debía arrostrar el proverbial riesgo del profeta en su patria y mostrar su obra a sus compatricios. Al pintor le pareció esto una excelente idea y este verano la iglesia y la casa parroquial

de Cookham, convertidas en salas de exposición, no sólo han atraído a los maravillados lugareños, sino que vienen siendo también un centro de peregrinación artística. A medida que uno se aproxima a la aldea se reconoce la «mise-en-scene» de los cuadros de Spencer: las casas de ladrillo de color rojo oscuro, los pequeños jardines bien cuidados, las flores y hojas de nítida presencia, el Támesis con sus cisnes y sus teorías de botes de remos amarrados en espera del alquiler, y, en el fondo, el verde oscuro de los bosques que cubren las vertientes del valle del Támesis. Todo ello está vigorosamente transfigurado en los cuadros expuestos en el piso bajo de la casa parroquial de Cookham, paisajes la mayor parte de ellos. Y algunos retratos. Pero dice Stanley Spencer, con una franqueza rayana en el cinismo, que estos paisajes y retratos están hechos sin inspiración, sólo para ganar dinero y así poder entregarse a su gran pasión: las grandes composiciones de tema religioso. Los cuadros de este carácter están expuestos en la iglesia. Episodios del Evangelio que se desarrollan en los campos, en las calles y en las casas de Cookham. Son las tumbas del cementerio de Cookham las que se abren para que los muertos se levanten y anden en la gran *Resurrección,* que posee la Tate Gallery. Es la calle principal de la aldea el *Vía Crucis* de Cristo. Es una barca que flota en el Támesis la que sirve a Jesús de púlpito para predicar a la muchedumbre, que es una multitud de veraneantes modernos. Ya que todas las figuras llevan la indumentaria de nuestra época. Curiosas figuras en forma que

recuerdan la de un barril, deudoras en algo al cubismo, vestidas con faldas de vistosos estampados y pullovers de lana, como suele llevar la gente de Cookham, auténticos tipos lugareños observados con gran precisión. Spencer es, en realidad, un Brueghel del siglo XX. Pero con una dimensión religiosa que Brueghel no tuvo y que confiere a su realismo una gran trascendencia. Un realismo a veces directo, casi brutal, escandaloso, a mi modo de ver, certera y edificante piedra de escándalo. Inocentemente. Que por algo está presente en todo el *Agnus Dei qui tollit peccata mundi*. Expone Spencer en la iglesia de su pueblo una gran *Crucifixión*. Es la crucifixión nuestra de cada día. Escándalo para quien se imagine que la crucifixión fue algo triste y bello que ocurrió hace cerca de veinte siglos.

Federico Lloveras en tránsito

Federico Lloveras es un artista humilde, es decir, en trance de soberbio artista.

Persona de aspecto poco brillante, casi vulgar, figura corriente de menestral catalán, en sus relaciones con los demás se muestra algo agitado y tumultuoso, como si hubiéramos dejado caer una piedra en las aguas, por lo común tranquilas, del pozo de su intimidad. No ha llegado a aprender los trucos de la cortesía convencional y se defiende, espontáneamente, con una afabilidad un si es no es oficiosa. Escucha muy bien y habla muy mal, porque, cuando habla, se siente

como desamparado, sin vehículo apropiado a lo que piensa o siente. Casi tartamudea. Reacciona con timidez. Tiene ojos y sonrisa de niño. Es un ser entre asustadizo y ávido, vacilante y torpón, como un niño. Sin embargo, hay en Federico Lloveras un aplomo: el de su arte, que revela un espíritu alerta y bien templado, pupila sagaz y mano ducha. Combate bien con sus telas. Hay en ellas aptitud, dominio de los medios, arrestos y alma. Durante mucho tiempo Lloveras se sirvió a sí mismo de escudero en el campo de la acuarela. En la exposición que ha celebrado en las Galerías Liberty, de Londres, aún había más acuarelas que óleos. No importa. Los óleos, y no sólo por su mayor tamaño, eclipsan por completo las acuarelas. Y es en los óleos, alternativa de gran pintor, donde Lloveras se vuelca entero. Y donde, en mi opinión, apuntan las grandes perspectivas de su carrera artística. Paisajes urbanos. Todos los óleos que ha presentado en esta exposición –diez y seis en total– son paisajes urbanos de Londres. Un Londres de embozo sombrío, casi enlutado, pero al mismo tiempo palpitante, entrañable, revelado todo su colorido íntimo y sustancial. Un Londres roji-negro de tonalidades cálidas, visto con perspicacia y amor. Estos diez y seis óleos constituyen en su totalidad una versión pictórica de la gran urbe sumamente sugestiva y original. Lloveras ha sabido escoger con admirable tino los diferentes ángulos de contemplación, ha organizado el tema con clarividencia poética, lo ha tratado con paleta de consumado colorista y ha logrado redimirse del dato en medida muy

meritoria. En esto último especialmente se echa de ver, a mi juicio, la buena orientación de este pintor, cuyo estilo es todavía algo ambiguo, moviéndose entre residuos de impresionismo, rasgos expresionistas y, siempre dentro de lo figurativo, balbuceos abstractos. Si acepta decididamente tal orientación conseguirá que sus cuadros sean creaciones rotundas y auténticos Lloveras.

F. M. LORDA ALAIZ

4, Manor Way.
Worcester Park.
Surrey (Inglaterra).

Carta de Francia

Balance de un año

HENOS AQUÍ, A PUNTO DE TERMINAR EL VERANO PARISINO: los torrentes literarios, convertidos en hilitos de agua, llegaron al agostamiento canicular. Sin embargo —y tal vez por eso— es ésta una época de hacer balance del año o de repensar los temas que los meses más fecundos nos fueron lanzando a borbotones.

Lo primero que se comprueba al leer las selecciones hechas por críticos serios de revistas o diarios es que los premios del pasado invierno tuvieron tiro de poco alcance. Pocos se acuerdan ya de *La ley*, de Vailland, si no es por la película inspirada en ella que está rodando ahora Dassin. Algo análogo ocurre con *La modificación*, de Butor, a pesar de su innegable audacia de estilo. Los libreros, manejando la implacable estadística de ventas, son testigos de cuanto digo.

La otra comprobación es que el resto de la temporada no ha dado ocasión a que aparezca ningún libro de los que se llaman sensacionales. Además de los ya mencionados en nuestras crónicas anteriores sólo han llamado la atención en estos últimos meses las recientes obras de Lanoux, Roy y Kessel. Vale la pena señalar que algunas traducciones han tenido más éxito, entre ellas *Parábola*, de Faulkner y *El oficio de vivir*, de Pavese, sin contar el éxito de *Los bravos*, de Fernández Santos, aparecida en francés con el nombre de *Les fiers*.

Le rendez-vous de Brugues que acaba de publicar Armand Lanoux (premio Interaliado de 1956 por su impresionante *Comandante Watrin*) es una mezcla de recuerdos de la guerra y de una serie de estados clínicos observados por el autor en una casa de alienados, engarzados ambos en una leve intriga novelesca; de todo ello obtiene Lanoux unas cuantas páginas de buena literatura, pero no una novela.

Joseph Kessel nos cuenta con verdadera delicadeza la historia de una chiquilla a la que un temible león guarda la fidelidad de sus tiempos de cachorro. *Le lion,* de Kessel, escrita en tono menor, va sin duda más lejos que otras obras de este autor escritas con mayores pretensiones.

Claude Roy, fino analista de estados anímicos, ha publicado *Le malheur d'aimer,* título que explica en sus páginas al decir: «La desgracia de amar, es la dicha de vivir». Las semanas de amor de Alain y Anna son de gran violencia erótica. Dos años más tarde, mientras Alain agoniza en un hospitalucho paraguayo Anna se revuelca en una playa con su nuevó «amor». Claude Roy quiso ya ahondar en el tema amoroso al escribir su libro sobre Stendhal. Inevitablemente nos viene el recuerdo de que Ortega y Gasset partió de su *Amor en Stendhal* para analizar «en profondeur» este fenómeno que ocupa tantos primeros planos del ser humano (si este «ser» es nuestra vida, como quería Ortega). Sin duda, nuestro filósofo fue mucho más lejos. Roy no pasa de la «cristalización» stendhaliana. Pero esto no resta valor ni primor a su nuevo libro.

Para escaparnos de lo literario hacia lo cinematográfico tenemos obligadamente que transitar por un puente, cuyo entramado está hecho de ideas novelescas proyectadas hacia lo cinematográfico y de guiones de cine anclados en lo literario. Esa zona de tránsito ha sido estudiada por la *Revue des lettres modernes* en un número especial cuyo tema es *Cine y novela*. La tesis de la originalidad cinematográfica partiendo del guión es defendida por Boucharaine quien cree que el cine está más cerca de la órbita poética, más cerca de Baudelaire que de Balzac. Y Feyder dice que si un Montesquieu redivivo tuviera que crear de nuevo su *Espíritu de las leyes* lo haría directamente sobre el celuloide. Por el contrario Einseistein se esforzó por demostrar que el estilo de Griffith (originalidad cinematográfica a partir del *Nacimiento de una nación*, en 1915) debe mucho a la obra de Dickens. Es la misma orientación de Jacques Nantet intentando probar que Proust, sin querer, veía las cosas cinematográficamente.

Y claro, era inevitable que este debate llevase a la cuestión de si el novelista debe registrar los hechos como una cámara cinematográfica o, al contrario, el cine poseer la omnipresencia del novelista clásico. Robbe Grillet, situándose en la tradición de Balzac, defiende la posición del escritor que «está a la vez en todas partes». Pero esto ni aclara el debate ni resuelve la ecuación novela-guión. En cuanto a nosotros, ¡líbrenos Dios de meter el dedo en tan peligroso engra-

naje! Lo único que cabe reseñar –sin juzgar– es que los mayores éxitos en las pantallas parisinas durante esta temporada (*Mi tío, Cuando pasan las cigüeñas* y las varias cintas del sueco Ingmar Bergman) son de origen estrictamente cinematográfico.

En torno a lo español

No sería justo que olvidásemos las más destacadas manifestaciones de «hispanismo» de las últimas semanas. El Sr. Terrasse ha publicado un libro interesante: *Islam en Espagne; une rencontre de l'Orient et l'Occident.* Según el autor, la originalidad de lo musulmán hispánico reside en haber creado un mundo musulmán aparte del Islam oriental que sirve de enlace con el Occidente cristiano. Esta argumentación se apoya en un estudio sólido y en una descripción brillante, donde destacan algunas estampas del siglo x (siglo de oro de la España musulmana) y ejemplos de la convivencia entre musulmanes, cristianos y judíos. Terrasse insiste en la permanencia de contactos cristiano-musulmanes, incluso en los siglos posteriores de ásperas luchas; el Toledo cristiano sigue siendo lugar de coincidencias y espejo de tolerancia. Sólo varios siglos después las exigencias históricas darán al traste con esa tolerancia y, a la postre, con el baluarte granadino, último vestigio del poderío musulmán.

Desde Dijon, Jean Mazoyer, uno de los grandes apasionados de la cultura hispánica, lanza el mensaje de Jorge Carrera Andrade, *Moneda del forastero,* editado

en primorosa edición bilingüe, cuya parte francesa ha sido impecablemente traducida por el mismo Mazoyer. En cuanto a Carrera Andrade, ese ecuatoriano campeón de las grandes causas, basta con decir que está a la altura de toda su obra, donde la riqueza y el colorido del lenguaje no son obstáculo a la expresión de hondas vivencias humanas. En *Moneda del forastero* rezuma el dolor del hombre que ama a su prójimo, del hombre enamorado que antepone esos amores a cualquier género de esteticismo.

Nuestros clásicos llegaron a Montauban, en cuyos festivales ya han adquirido carta de ciudadanía. El año pasado fue Lope y este año Tirso. Deschamps y Reybaz han presentado *El Burlador de Sevilla* y *Don Gil de las calzas verdes*. La crítica francesa aprende así, a mediados del siglo XX, a situarse en los verdaderos orígenes del debatido tema de *Don Juan*. Por otra parte, los festivales éstos de Montauban y Carcassonne, nos reservan aún una sugestiva «mise en scène» de *Los títeres de Cachiporra*, de Lorca, y han servido para afirmar la valía de otro español: el barítono José Luis Ochoa de Olza que también acaba de obtener un éxito bajo las bóvedas de la iglesia de Saint-Germain des Près en el día de su milenario.

MANUEL DE LARA

138, Bd. Saint-Germain.
París VI.

Índice del tomo X

N.os XXVIII, XXIX y XXX

Madrid - Palma de Mallorca
Julio, agosto y setiembre
MCMLVIII

A[gu
U

Altol
E

Aub,
J

Bado
P
P

Bous
I

C[ab
U
V

L
L
U

Caba
L

ÍNDICE DEL TOMO X

	Núm.	Pág.
A[guiló] de C[áceres], L[uis]		
Una enciclopedia de la música	XXX	329
Altolaguirre, Manuel		
El caballo griego*	XXX	291
Aub, Max		
Jusep Torres Campalans*	XXIX	163
Badosa, Enrique		
Primero hablemos de Júpiter*	XXVIII	32
Primero hablemos de Júpiter [Conclusión]*. .	XXIX	135
Bousoño, Carlos		
Invasión de la realidad*	XXVIII	53
C[aballero] B[onald], J[osé] M[anuel]		
Un comentario ejemplar.	XXVIII	97
Versión castellana del poema «Baptisme», de Josep Romeu*	XXIX	187
Las «páginas preferidas» de Pedro Laín . .	XXIX	220
La edición crítica de la «Filosofía vulgar» . .	XXX	316
Un riguroso panorama de la literatura universal.	XXX	319
Caballero Bonald, José Manuel		
Las horas muertas*	XXX	273

	Núm.	Pág.
Cardona, Rodolfo		
Versión castellana de «Mis ocupaciones y otros poemas», de Henri Michaux*	XXVIII	49
Carrasquer, Francisco		
Carta de Holanda	XXVIII	XII
C[ela], C[amilo] J[osé]		
Tercera carta a una joven señora amante de los libros	XXVIII	3
[Cela, Camilo José]		
Brújula de las servidumbres del escritor	XXIX	115
Temas tradicionales	XXX	227
Cirlot, Juan Eduardo		
El transinformalismo de Cuixart*	XXVIII	61
La obra de Juan José Tharrats*	XXIX	201
Carlos Planell, Tábara y otros pintores*	XXX	283
Enguídanos, Miguel		
Imaginación y evasión en los cuentos de Jorge Luis Borges*	XXX	233
E[spinás], J[osé] M[aría]		
Salvador Espriu en verso castellano	XXX	313
F[erreres], R[afael]		
La poesía de Enrique Azcoaga	XXX	327
García Sabell, D.		
Américo Castro en su historia*	XXVIII	11
Goytisolo, Juan		
Los murcianos*	XXIX	209

Pág.		Núm.	Pág.
	Jobit, Mgr. Pierre		
49	Sobre «La filosofía de Ortega y Gasset», del P. Santiago Ramírez	XXIX	217
	Lara, Manuel de		
XII	Carta de Francia	XXVIII	III
	Carta de Francia	XXIX	XLII
	Carta de Francia	XXX	LXXIII
3	*Lorda Alaiz, F. M.*		
	Carta de Inglaterra	XXIX	XXXV
	Carta de Inglaterra	XXX	LXVII
115			
227	*Ll[ompart], J[osé] M[aría]*		
	Los símbolos y su lenguaje	XXVIII	104
	Blai Bonet, novelista	XXX	322
61	Perfil humano de San Juan de Dios	XXX	331
201			
283	*Martínez Cachero, José María*		
	Vísperas de «Azorín»: «Diario de un enfermo», 1901*	XXIX	121
233	*Michaux, Henri*		
	Mis ocupaciones y otros poemas*	XXVIII	49
313	*Millares Vázquez, M.*		
	Santiago de España*	XXVIII	77
327	*Noel, Sofía*		
	El abrazo*	XXX	305
11	*P[orcel] P[ujol], B[altasar]*		
	Unamuno en cuatro polos	XXVIII	101
	Por los caminos andaluces	XXIX	223
209			

	Núm.	Pág.
[*Redacción*]		
Ha muerto un luminoso mallorquín. . . .	XXVIII	107
Chillida y Tapies en la Bienal de Venecia . .	XXVIII	110
El premio Juan Boscán 1958	XXVIII	111
Libros por correo (Lorenzo Villalonga: Desenlace en Montlleó; Ennio Flaiano: Diario nocturno; Vicente Núñez: Los días terrestres; María Elvira Lacaci: Humana voz; Leopoldo de Luis: Teatro real)	XXIX	LI
Recital de baile jondo en «Papeles de Son Armadans»	XXX	334
Américo Castro y Jorge Guillén en nuestra casa.	XXX	336
Ridruejo, Dionisio		
Mensaje a Azorín, en su generación*	XXX	267
Romeu, Josep		
Baptisme*	XXIX	185
Ruiz Peña, Juan		
Cuadernos de un solitario*	XXIX	189
Santos Torroella, Rafael		
Versión castellana de «Forma y materia exactas de Antonio Cumella», de Alberto Sartoris* .	XXX	252
Sartoris, Alberto		
Forma y materia exactas de Antonio Cumella*.	XXX	252
Trulock, Jorge C.		
El novio del quinto ojo*	XXVIII	69

Pág.

107
110
111

LI

334
336

267

185

189

252

252

69

Xilografías de la Colección Guasp.

* *Se han tirado cincuenta separatas numeradas para el autor o el traductor.*

TOMO DÉCIMO

DE

LOS PAPELES DE SON ARMADANS

FIN

Una importante novedad de
EDITORIAL NOGUER, S. A.

EL TEATRO

ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCÉNICO

Dirigida por Guillermo Díaz-Plaja y redactada por un brillante equipo de 25 calificados especialistas (Buero Vallejo, Sagarra, González-Ruiz, Fernández-Cid, Dicenta, Cayetano Luca de Tena, Rafael Altamira, Luis Moya, etc.)

Historia del teatro.–Teoría de los géneros teatrales (la tragedia, la comedia, etc.).–Las técnicas del teatro: el edificio, el escenario, los decorados, la dirección, la interpretación, la coreografía, la caracterización, la indumentaria.–Panorama del teatro actual.

Un volumen de 760 páginas, en formato 17 x 24, encuadernado en tela, con 380 ilustraciones. Precio: 400 ptas.

EDITORIAL NOGUER, S. A.
PASEO DE GRACIA, 98 - BARCELONA

AVISO

Distinguido lector:

En el mes de diciembre se publicará

EL PANAL Y LA MORTAJA

o

Tobogán del Sol y de la Luna y otras Luciérnagas

ALMANAQUE PARA 1959,

con arreglo al

siguiente propósito

La música dulce del tiempo vernal. Los rojos y azules de la era estival. Oro ilustre y sabio, metal autumnal. Fría plata, el alma de la edad hiemal. El viento del aire y el santo del cielo. La raya en la mano tal Dios la pintó. Dan la hora las flores y la canta el vuelo. Del ave que vuela cuando sale el sol. La vida y la muerte: cara y cruz las dos. Haz y envés del sueño y la realidad. Estrellas y lunas que vienen y van. Y el cuento sin cuento de san seacabó.

Lo saca a la luz con otros donaires y recreos, la mágica revista

PAPELES DE SON ARMADANS

De este almanaque, que formará un tomo de unas 300 páginas, con la cubierta y el primer pliego a tres tintas y en los mismos formatos de la revista, se harán —como de la revista— dos tiradas: una en papel de edición, y otra, en papel de hilo, limitada a 100 ejemplares numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

Los precios por suscripción de los ejemplares de ambas tiradas, serán, respectivamente de 100 y 375 pts.

Los ejemplares de la edición corriente no cubiertos por suscripción se pondrán a la venta al precio de 125 pts.

Si a usted, lector amable, le interesa reservar su ejemplar, sírvase enviarnos, debidamente suscrita, la tarjeta adjunta.

En Mallorca han escrito páginas memorables:

JOVELLANOS
GEORGE SAND
J. B. LAURENS
EL ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR DE AUSTRIA
RUBEN DARIO
UNAMUNO
AZORIN
JEAN RICHEPIN
FRANCIS DE MIOMANDRE
EL CONDE DE KEYSERLING
OSWALD SPENGLER
W. B. YEATS
D. H. LAWRENCE
WINSTON CHURCHILL
JEAN COCTEAU
GERTRUDE STEIN
ROBERT BRASILLACH
GEORGES BERNANOS
ROBERT GRAVES

Visite Mallorca, el más bello rincón del Mediterráneo

DICCIONARI

CATALÀ-VALENCIÀ - BALEAR

Inventario lexicográfico y etimológico de la lengua catalana en todas sus formas antiguas y modernas, dialectales y literarias.

Obra iniciada por MN. ANTONIO M.ª ALCOVER
Continuada por FRANCISCO DE B. MOLL
Con la colaboración de MANUEL SANCHIS GUARNER

Volúmenes disponibles: III, IV, V, VI y VII, a 500 pts. el volumen.
Volumen VIII, a 650 pts.

Volúmenes en preparación: IX y X.
Agotados y por reimprimir: volúmenes I y II.

EDITORIAL MOLL: Plaza de España, 86. Palma de Mallorca.

•

En este *Diccionari* —la obra de lexicografía hispánica más extensa emprendida hasta el presente— se dan reunidos por primera vez, referidos al idioma catalán, los siguientes valores: *Definición* de cada vocablo con sus varios significados ordenados lógicamente y numerados; *localización* de formas y significados según las regiones donde se han recogido; *documentación* a base de textos literarios desde el siglo XII hasta los autores más modernos (Diccionario de Autoridades); *modismos y refranes* explicados; *transcripción fonética* de las voces según la pronunciación de los diversos dialectos; *intensivos* (aumentativos y diminutivos); *sinónimos; etimología* estudiada científicamente; *folklore* y *etnografía,* con especial atención a los aspectos de la cultura popular ya desaparecidos o en vías de desaparición (aperos, enseres, danzas, canciones, costumbres, etc.).

Próximos títulos

de

BIBLIOTECA BREVE

LAS AFUERAS

DE LUIS GOYTISOLO-GAY

Primer Premio de Novela Biblioteca Breve

ORTEGA Y GASSET

ETAPAS DE UNA FILOSOFÍA

DE JOSÉ FERRATER MORA

Ensayo

EDITORIAL SEIX Y BARRAL - Provenza, 219 - Barcelona

Revista

DESTINO

Redacción y Administración: Tallers, 62 y 64. BARCELONA

EDITORIAL GREDOS

BENITO GUTIÉRREZ, 26 - MADRID

ANTOLOGÍA HISPÁNICA

1. Carmen Laforet: *Mis páginas mejores,* 258 págs., 50 pts.
2. Julio Camba: *Mis páginas mejores,* 260 págs. 50 pts.
3. Dámaso Alonso y José Manuel Blecua: *Antología de la poesía española,* I. *Poesía de tipo tradicional,* LXXXVII. 258 págs., 60 pts.
4. Camilo José Cela: *Mis páginas preferidas,* 414 págs., 70 pts.
5. Wenceslao Fernández Flórez: *Mis páginas mejores,* 276 págs., 50 pts.
6. Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores,* 208 págs , 45 pts.
7. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas. Temas literarios,* 372 págs., 70 pts.
8. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas. Temas lingüísticos e históricos,* 328 págs., 70 pts.
9. José M. Blecua: *Floresta lírica española,* 604 pág., 100 pts.
10. Ramón Gómez de la Serna: *Mis mejores páginas literarias,* 246 págs., 60 pts.
11. Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas,* 340 págs., 80 pts.
12. José Luis Cano: *Antología de la nueva poesía española,* 392 págs., 100 pts.
13. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Prosa),* 261 págs., 75 pts.
14. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Verso),* 238 págs., 75 pts.

•

ANTOLOGÍA HISPÁNICA

ofrecerá al público una selección de toda la literatura en lengua castellana, desde sus orígenes hasta nuestros días.

Esta nueva colección va dirigida al hombre moderno y aspira a servir tanto de deleitosa lectura como de consulta para el estudioso.

Editorial

REVISTA DE OCCIDENTE

Bárbara de Braganza, 12 - Madrid - Tel. 313043

Acaba de publicar:

«Obras de Julián Marías», Tomo II. (En tela). 150 ptas.

Siguiendo la serie iniciada, contiene este volumen «Introducción a la filosofía», «Idea de la Metafísica» y «Biografía de la Filosofía», del famoso filósofo español.

«Introducción a la Filosofía», por *Julián Marías*. 100 pts.

Quinta edición de este ensayo de introducirse en la Filosofía según la «razón vital» de Ortega.

COLECCIÓN «EL ARQUERO»

«Espíritu de la letra», por *José Ortega y Gasset*. 30 pts.

El autor se propuso, en esta serie de ensayos sobre libros ajenos, que se incluye por vez primera en «El Arquero», revivir, remover, espumar y prolongar las teorías sustantivas por aquéllos tratadas y enseñar, de ese modo, el arte de bien leer.

Reediciones:

«La rebelión de las masas», por *José Ortega y Gasset*, 30 pts.

La obra más famosa del autor, traducida a veinte idiomas.

«Estudios sobre el amor», por *José Ortega y Gasset*. 30 pts.

El autor que ha definido la filosofía como la «ciencia general del amor», desarrolla el tema del amor mismo y su valor en la historia.

Pídalos en su librería habitual

BALMES, 4 - TELÉFONO 317605
BARCELONA

Joachim G. Leithäuser

LA SEGUNDA CREACIÓN DEL MUNDO

La apasionante historia de los grandes inventos y las maravillas de la técnica, que han dado nacimiento al revolucionario en que vivimos.
Un volumen 25 x 18 cms., de 320 páginas, con 34 ilustraciones dentro de texto y 179 grabados en papel couché. 225 pts.

Alma Holgersen

EL LIBRO DE FÁTIMA

Los impresionantes hechos de Fátima recogidos en una obra apasionante por su tema y maravillosa por su calidad literaria. 80 pts.

Gertrud Von le Fort

LA ÚLTIMA DEL CADALSO

La emocionante novela en que se inspiró Georges Bernanos para escribir «Diálogos de Carmelitas». 55 pts.

Las Ediciones de los

PAPELES DE SON ARMADANS

•

COLECCIÓN JUAN RUIZ

PAISAJE CON FIGURAS

de

GERARDO DIEGO

(Premio Nacional de Poesía, 1956)

112 páginas. – 19,5 x 13,5 cms. – 40 pesetas

—

EL DESCAMPADO

de

LUIS FELIPE VIVANCO

126 páginas. – 19,5 x 13,5 cms. – 40 pesetas

•

COLECCIÓN JUAN DEL ENCINA

UN HOMBRE EJEMPLAR

Drama en dos actos, divididos en dos cuadros,

original de

FERNANDO LÁZARO

104 páginas. – 19,5 x 13,5 cms. – 30 pesetas

•

LOS CUATRO ÁNGELES DE SAN SILVESTRE

Almanaque para 1958 y los Papeles de Son Armadans

392 páginas. – 19,5 x 13,5 cms. – 85 pesetas

•

Pedidos y suscripciones en la Administración de

PAPELES DE SON ARMADANS

José Villalonga, 87. Palma de Mallorca

S

R

S

s

Las Ediciones de los

PAPELES DE SON ARMADANS

•

COLECCIÓN JUAN RUIZ

DE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Acaba de publicarse:

MIGUEL DE UNAMUNO

CINCUENTA POESÍAS INÉDITAS

(1899-1927)

Introducción y notas

de

MANUEL GARCÍA BLANCO

•

Precio de venta al público: 60 pts.

Precio especial

para los suscriptores de PAPELES DE SON ARMADANS: 54 pts.

•

Dirijan sus pedidos a la Administración de

PAPELES DE SON ARMADANS,

José Villalonga, 87. Palma de Mallorca

8007